



Juan Duchesne Winter
Constanza Ussa
Jeisson Castillo

INVITACIÓN AL BAILE DEL MUÑECO

Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas



**Ediciones
Aurora**

Bogotá, D.C., julio de 2017







Duchesne Winter, Juan

Invitación al baile del muñeco : máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas / Juan Duchesne ; fotografías Constanza Ussa, Jeisson Castillo. -- Bogotá : Ediciones Aurora, 2017.

162 páginas : fotos ; 15 x 22 cm.

ISBN 978-958-5402-11-9

1. El baile del muñeco - Amazonas (Colombia) 2. Cultura popular - Amazonas (Colombia) 3. Danzas populares y nacionales colombianas I. Ussa, Constanza, fotógrafa II. Castillo, Jeisson, fotógrafo III. Tít.
398.20986 cd 21 ed.
A1573625

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

PRIMERA EDICIÓN: julio de 2017
DERECHOS RESERVADOS

© Texto: Juan Duchesne Winter

© Fotografía: Constanza Ussa y Jeisson Castillo, 2015

EDICIONES AURORA :

Correo electrónico : edicionesaurora@gmail.com

Diseño: Rayo Lento

Gráficas de portada y contraportada: Jeisson Castillo

Impresión: Editorial Nomos S.A.

Impreso en Colombia

Printed in Colombia



Invitación al Baile del Muñeco

Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas

Juan Duchesne Winter, texto

Constanza Ussa, fotografía

Jeisson Castillo, fotografía y arte gráfico portada



Contenido

Nota de agradecimiento	9
Esta coreografía es una caligrafía	11
El territorio es sus habitantes	25
El territorio se recorre al escuchar sus cuentos	35
Los habitantes son su habitar	51
Entran las máscaras	103
El baile se despide con más baile	133
No representa otra cosa y así es	141
Bibliografía	157

Fotografías

Constanza Ussa: 3, 7, 24, 33, 34, 48-50, 78-102 arriba, 120-132, 139

Jeisson Castillo: 102 abajo, 118-119, 140, 154-156, 162





Nota de agradecimiento

Agradecemos profundamente la hospitalidad de las comunidades Villa Nueva, Puerto Nuevo y Puerto Libre, de la etnia matapí, en el río Mirití-Paraná, Departamento Amazonas, Colombia. Nuestro especial agradecimiento a Orlando Matapí, Parmenio Matapí, Sergio Yukuna, Faustino Matapí y sus familias por acogernos tan amable y confortablemente en sus casas. Igual damos gracias a Elías Yukuna, nuestro guía y maestro en las navegaciones por ríos, bosques y culturas del bajo Caquetá.

La Fundación Hosca (Colombia), dirigida por Lilian Castro Valverde, Jeisson Castillo y Manuela Mejía, realizó el proyecto en conjunto con Juan Duchesne Winter y Constanza Ussa. Los compañeros de Hosca, en colaboración con Juliana Campuzano Botero, coordinaron la visita al Baile del Muñeco en el Amazonas y prestaron su valioso asesoramiento.

Las investigaciones de Juan Duchesne Winter en torno al Baile del Muñeco fueron apoyadas por otorgaciones del Center for Latin American Studies, (CLAS), la Dietrich School of Arts and Sciences y el Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh.





Esta coreografía es una caligrafía

¿Por qué ir a la cuenca del Amazonas a realizar investigaciones literarias? ¿No es ese destino de investigación “de campo” más bien propio de antropólogos, por ejemplo? Ante dichas preguntas vale recordar los ríos de ríos de relatos que emergen desde hace decenas de miles de años de ese espacio equivalente al mundo que es sinónimo del encuentro de infinitos mundos, según sugiere la novela de Ursula Le Guin titulada *La palabra para decir “mundo” es bosque* (*The Word for World is Forest*).¹ El mayor y más narrado bosque del planeta es venero de relatos impregnados de la magia sin la cual la literatura no fuera nada. En el desierto bíblico prevaleció, aun por encima de *Las mil y una noches*, el pesado relato monoteísta, compulsivamente autoritario. En el bosque americano desde siempre ha prevalecido, pese a los abusos y crímenes de colonizadores y misioneros, la multiplicidad de los cuentos y los seres transformadores, propios de lo que Pierre Clastres llamó “la sociedad contra el Estado”.² Por algo Jorge Luis Borges enfatizó que la literatura inventiva,

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

1 Ursula K. Le Guin, *The Word for World is Forest* (New York: Tor, 1972). De hecho, en la lengua yukuna, hablada por los matapí que nos invitaron a ver su baile de muñeco, la palabra eja’wa significa bosque, mundo y naturaleza; ver Laurent Fontaine, *Récits des Indiens yukuna de Colombie* (Paris: L’Harmattan, 2008), p. 42, n. 55.

2 Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado* (Caracas: Monte Ávila, 1978).



fantástica no tiene otra fuente sino los portentosos relatos ancestrales, llamados mitos.³ Es preciso escuchar a Italo Calvino cuando sugiere que la Amazonía es “el magma primordial” de todos los cuentos.⁴

Los relatos ancestrales, que podemos llamar *mitos* por conveniencia, sin asumir usos truncos de esa palabra, son anteriores y posteriores a la literatura escrita convencional, toda vez que se ubican en un presente no menos histórico que el pasado historiográfico, que desde siempre ya ha acaecido, está acaeciendo y por acaecer.⁵ Por esto trascienden la letra alfabética, el signifiante y el significado en general, por actuar desde sentidos más bien relacionales, materiales y espirituales que rebasan las convenciones del lenguaje.⁶ Como demostró Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*, el sentido de los mitos es profunda y minuciosamente materialista, sin contradecir su espiritualidad.⁷ El poder de esta

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

3 Jorge Luis Borges, Italo Calvino et al., *Literatura fantástica* (Madrid: Siruela, 1985).

4 Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benítez (Madrid: Bruguera, 1980), pp. 54-55. Citado primero en este sentido por Gerald Martin, *Journeys Through the Labyrinth* (Londres, Verso, 1989), p. 306. A su vez citado por Gordon Brotherston, *La América Indígena: Los libros del cuarto mundo*. Trad. Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 433.

5 Pascal Quignard, “El pasado y lo anterior”. Trad. de Adriana Canseco et al., *Nombres. Revista de Filosofía*, XIX:24 (2010).

6 Sobre el sentido extra-semántico, como ubicación en un campo de relaciones concretas, ver Markus Gabriel, *Fields of Sense. A New Realist Ontology*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), pp. 159-161 y *passim*. En lo que respecta al sentido extra-semántico del mito yukuna, ver Yves-Pierre Jacopin, “Habitat et Territoire Yukuna”, *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 61, 1972, pp. 111-112.

7 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Vols. I-IV (Paris: Plon, 2009 [1964-1971]).



red ancestral de flujos narrativos es tal que incluso “ancestraliza”, “mitologiza” y por ende colectiviza historias recién surgidas de testimonios particulares, como son los testimonios recientes sobre el Cortacabezas presuntamente “gringo” que sobrevuela la triple frontera del Trapecio Colombiano en las noches, decapitando a personas desprevenidas y coleccionando sus cabezas para obtener de éstas informaciones y energías aún indeterminadas.⁸

Lo anterior significa que la literatura amazónica no se reduce a textos impresos derivados de los relatos tradicionales o contemporáneos que circulan en esa red geopoética, sino que se compone también de relaciones extra-textuales donde la escritura alfabética es un elemento más, si bien ha sido privilegiado por el sistema letrado dominante. Para leer la literatura amazónica hay que leer el territorio, entendido éste, no como un perímetro o área estrictamente espacial y geográfica, sino como retícula de actores, colectividades constitutivas del sentido de la tierra. No se trata, entonces, de seguir el modelo dominante de la lectura en la cual un sujeto interpreta a un objeto de manera unidireccional, sino el de una interacción que va más allá de la interpretación convencional y conlleva el establecimiento de relaciones entre actores con múltiples perspectivas. Más bien se asume el hecho de que cada sujeto constitutivo del territorio trata de interpretar cómo el otro interpreta y no hay nadie capaz de fungir exclusivamente como *el* intérprete o *el* sujeto del conocimiento.⁹ Tal lectura implica, en suma, un recorrido del

8 Salima Cure Valdivieso, “De gringos y Cortacabezas”, en *Amazonía desde adentro. Aportes a la investigación de la Amazonía colombiana* (Leticia, Colombia: Instituto Amazónico de Investigaciones Imani - Universidad Nacional de Colombia, 2007).

9 Sigo aquí el pensamiento perspectivista de Eduardo Viveiros



territorio, y el territorio es una red de actores colectivos más que un simple espacio.

Este ensayo pretende dar cuenta de un recorrido, por necesidad digresivo y curvilíneo como los ríos donde se escenifica, en torno a una magnífica expresión amazónica llamada Baile del Muñeco, también conocido como Baile del Chontaduro, tal cual celebrada por la etnia matapí.¹⁰ Se le llama chontaduro, y también pupuña al fruto y a la palma que lo da (*Guilielma speciosa*) que abunda en la región. El fruto es color amarillo-anaranjado y se prepara de diversas maneras. La más popular es la chicha. Esta palma y su fruto muy rico en grasas vegetales y en minerales ha sido tan importante y ha acompañado a los habitantes de la Amazonía por tantos milenios que no se ha registrado que crezca de modo silvestre. Los sitios abundantes en palma de chontaduro son evidencia indefectible de asentamientos humanos.¹¹ El chontaduro es sólo uno de los seres pródigos conmemorados por las numerosas fiestas de danzas amazónicas.

de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología postestructural*. Trad. Stella Mastrangelo (Buenos Aires: Katz, 2010).

10 “Los matapí comprenden sólo unos pocos individuos estrechamente vinculados a los yukuna, con quienes conviven. Los miembros de estas dos tribus tienen una constitución fuerte y robusta. También mastican cantidades excesivas de coca y cultivan grandes extensiones de plantas de coca y yuca, junto a una variedad sorprendentemente abarcadora de plantas frutales” —nos dice Richard Evans Schultes en *Where the Gods Reign. Plants and Peoples of the Colombian Amazon* (Oracle, Arizona, U.S.; London, U.K.: Synergetic Press, 1988), 23. Estas observaciones de Schultes datan de la década del 1940. Hoy día los matapí no aceptan la denominación de “tribu” y son algo más que unos pocos individuos, pues son varias familias extendidas, pero todavía su población es muy pequeña. Más sobre esto en las páginas que siguen.

11 Schultes, *Where the Gods Reign*, 112.



El Baile del Muñeco es muy llamativo, en especial por sus máscaras fascinantes, pero éste es uno más entre otros bailes como el del plumaje, de la piña, del tablón, del canangucho, el yuruparí y otros, celebrados en concordancia con los ciclos naturales-culturales y la cosmovisión de las sociedades amerindias involucradas. En la Amazonía noroccidental se realiza un repertorio estrechamente relacionado de festividades de carácter cíclico basadas en el baile y el canto, cada una dedicada a un actor clave del bosque. Diferentes etnias comparten la estructura fundamental de estas celebraciones pese a sus diferencias de lengua y cultura y, de hecho, muchas son acontecimientos interétnicos correspondientes a sociedades exogámicas, donde hombres y mujeres deben buscar su pareja sexual en etnias diferentes de la suya. Se les llama simplemente *bailes* aunque son acontecimientos complejos que involucran la pesca, la cacería, la cosecha, la recolección de frutos, la preparación y consumo de bebidas y comidas, de plantas de conocimiento (tabaco en sus diversas formas, como cigarro, ambil o rapé, mambe de coca, y en algunas zonas, como en la cuenca del Vaupés, yagé); así como fabricación de máscaras, atuendos, adornos, instrumentos musicales, acciones de curación chamánica, dietas, extensos e intensos diálogos entre pensadores (chamanes) y mucha magia, además del baile, el canto, la dramatización, el performance y el teatro. Todo ello conlleva semanas de preparativos en los que participa toda la comunidad, siguiendo procedimientos complejos rigurosamente prescritos según los roles sociales de cada individuo, cada sexo, cada edad y parentesco y de acuerdo a aspectos muy específicos de los relatos ancestrales o mitos vinculados a cada celebración.

Quizás el testimonio del Baile del Muñeco más accesible



al público lector sea el del genial etnobotanista del siglo veinte, Richard Evans Schultes. Vale la pena citar *in extenso* cómo su discípulo Wade Davis resume la primera observación de este baile de máscaras registrada por un científico occidental:

Llegaron donde los tanimucas en vísperas del Kai-ya-ree, el festival anual que celebra la maduración de la palma pupunha. Los tanimucas habían acumulado vastas cantidades de carne seca, coca, polvos sagrados y bebidas fermentadas para los danzantes. Mensajeros del capitán de la maloca habían ido por toda la selva invitando a todas las familias de yucunas, matapíes y tanimucas a empezar la jornada hasta la maloca. Los invitados se reunieron en grupos en una docena de lugares, todos a menos de un día a pie, para esperar el eco de los tambores que anunciaban que todo estaba dispuesto. El sonido se oía a un día de camino de la maloca. Cuando entraron Schultes y Cabrera, los saludó ritualmente el capitán con una canción que repasaba los hechos del año, y les ofreció coca y tabaco.

La danza empezó a medianoche, hora en la que a Schultes lo habían disfrazado de animal, con una camisa de tela burda hecha con la corteza del llanchama, ajorcas de semillas huecas y una larga falda de tiras de corteza que susurraba como hojas de hierba al moverse. La máscara también era de corteza, pintada con una brea negra y con decorados amarillos y blancos. La danza inicial,



para aplacar al espíritu del mal,¹² era la cha-vee-nai-yo. Dieciséis hombres, divididos en cuatro grupos, se entrecruzaban sinuosos hasta llegar a un clima de intensa agitación antes de terminar bailando en fila a un ritmo suave y repetitivo.¹³

Al anterior resumen de Wade Davis podemos añadir las palabras tomadas de los propios cuadernos de Schultes:

Los jóvenes, aquellos entre los ocho y doce años de edad, vestidos con la camisa típica pero con la cabeza cubierta con una capa de corteza martillada sobre la cual se han delineado los rasgos faciales de un mono, comienzan con la danza del Mono. Es un baile rápido y suave que imita el salto nervioso de los monos de rama en rama; y los muchachos llevan ramas frondosas que ondean rítmicamente mientras cantan con voces agudas, muy sugerentes del parloteo de los monos en las copas de los árboles.

La danza del Jaguar, con medios pasos cautelosos y característicos que se interrumpen a

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

12 Faustino Matapí, el maloquero y pensador tradicional de la comunidad matapí de Puerto Libre, en el río Mirití-Paraná, no se refiere a aplacar “al espíritu del mal”, así en singular, sino que habla de convocar a los animales y otros seres que poseen la capacidad de causar enfermedades y daños para poder realizar las curas necesarias (Ver Constanza Ussa, “Baile amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapí” entrevista realizada el 2 de octubre de 2015, material inédito).

13 Wade Davis, *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Trad. Nicolás Suescún (Bogotá: Fondo de Cultura Económica/El Áncora Editores, 2009), p 575.



veces con saltos y un canto quejumbrosos como de gato gruñendo, la realizan únicamente los bailarines más ágiles y experimentados. La máscara es una excelente creación: una réplica en tono negro de una cabeza de jaguar con ojos que brillan con pequeños pedazos de espejo, bigotes y una boca gruñendo con dientes de madera.

La danza del Tapir, lenta y pesada, tiene una máscara fantástica de cabeza de tapir, y la máscara de la danza del Oso Hormiguero se destaca entre todas las demás por su hocico realista, largo y curvado. En la danza del Venado, los movimientos son muy gráciles y rápidos; consisten sobre todo en entrelazarse intrincadamente en un paso seguido y rápido realizado con una increíble imitación de la manera nerviosa y asustada del venado. Un canto como zumbido, bajo y sostenido acompaña a la danza de la Abeja Salvaje, y una canción similar honra a otro insecto en la danza de la Avispa; las máscaras para ambos están diseñadas ingeniosamente con mechones de algodón de árbol para simular la pilosidad del insecto. La belleza más inesperada asiste a la danza de los Murciélagos, cuyas máscaras son sorprendentemente representativas del murciélago y cuyos cantos son chirriantes y estridentes para imitar la voz del murciélago.¹⁴

Otro observador mucho más reciente, el antropólogo

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

14 Cita tomada del excelente sitio web *Los viajes amazónicos de Richard Evans Schultes* publicado por The Amazon Conservation Team: <http://amazonteam.org/maps/schultes-es/> [visto 2 de febrero, 2017].



francés Yves-Pierre Jacopin, sintetiza así sus impresiones:

Más que ninguna otra manifestación, los grandes bailes yukuna le dan al observador la impresión de que está ante una de las “grandes civilizaciones” del bosque. El baile es el crisol en que se forjan la ideología, el modo de producción y la organización social.¹⁵

Cada evento de estos es una efectuación del mito que engrosa mucho más que su aspecto verbal y estrictamente narrativo. Un mito es una narración, pero también una red de correlaciones permanentemente abierta a distintos argumentos. En el propio baile no “se cuenta el mito” sino que se efectúan las acciones inherentes al mismo. Por esta razón enfocamos aquí el Baile del Muñeco como un hipertexto translingüístico, es decir, como un tramado de múltiples relaciones que configuran sentidos más allá de la lengua y la semiosis entendidas como significación convencional.

El Baile del Muñeco se practica en la zona del bajo Caquetá, el Mirití-Paraná y el bajo Apaporis. Varios grupos étnicos de lenguas diversas comparten el formato principal y el diseño general de las máscaras, a saber, los yukuna, matapí, tanimuka, letuana, makuna, yauna, miraña, y andoque. Schultes participó en una celebración de cuatro días, pero según observadores más recientes, entre ellos quien escribe estas líneas, la porción propiamente cantada-bailada realizada por los huéspedes en la maloca a la cual han sido invitados se extiende

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

15 Yves-Pierre Jacopin, “Mission chez les indiens yukuna de la région du Miritiparana, Amazonie colombienne”, *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 59, 1970, p. 161.



hoy día por unas 42 horas continuas intercaladas por dos breves recesos. Comienza a media mañana y concluye dos días después al amanecer.

Las personas de la comunidad con quienes hablamos coinciden en atribuir su origen a un antiguo chamán letuama que remaba una noche por el lago Caparú en la bocana del Apaporis, que cuando llegó a la maloca de los peces en la Playa de los Muñecos escuchó cantos, se asomó y pudo observar todo el baile.¹⁶ El chamán se lo memorizó todo de una vez, con todos sus detalles, y lo transmitió a su gente.¹⁷ Faustino Matapí, pensador tradicional (chamán)¹⁸ de la comunidad Puerto Libre del río

16 Nunca perder de vista que en la tradición amazónica los animales (y casi todo otro ser) son gente o personas: “Se dice que los animales de caza y los peces tienen pensamiento y otros atributos humanos y que viven en malocas del bosque y de los ríos —en salados, colinas y raudales—. Estas malocas invisibles son las casas de nacimiento de los animales, donde ellos se reúnen a bailar y a beber, procrear y multiplicarse.” En Kaj Århem, “Ecocosmología y chamanismo en el Amazonas”, *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 37, enero-diciembre 2001, p. 274.

17 Comparar con: “Anaconda, Boa, es el dueño de la maloca de Playa Muñeco, en donde el antiguo chamán escuchó por primera vez los cantos de los Abuelos y vio sus danzas. Boa invitó al antiguo chamán a aprender el baile para que lo celebraran los hombres de la tierra, en tiempo de cosecha de chontaduro, iniciando el año ritual con una fiesta alegre, con abundancia de comida, de coca, chicha y tabaco, con pocas restricciones y peligros, propiciando el encuentro y el intercambio entre las tribus”; en Lavinia Fiori Reggio y Juan Monsalvo Pino, *El baile del muñeco* (Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1995; sin números de página; obtenido en versión digital en www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/cazador1.htm). Fiori Reggio y Juan Monsalvo describen aquí un Baile de Muñeco celebrado por una comunidad mixta de varias etnias en el resguardo Córdoba, en el bajo Caquetá. El maloquero y chamán anfitrión es makuna.

18 Recurrimos al término “chamán” por conveniencia pero en el



Mirití-Paraná, nos cuenta, en entrevista realizada recientemente, que antes de los letuama, “los makuna alcanzaron a mirar al abuelo Boa en otro planeta” celebrando el Baile del Muñeco.¹⁹ Lilian Castro y Juliana Campuzano recogen en sus notas de campo, tomadas de conversaciones con los participantes, que: “El Baile de Muñeco es un baile menor, eso quiere decir que, aunque importante, no cuenta con el mismo nivel de sacralidad que tienen los bailes mayores”.²⁰ No obstante, según Faustino Matapí, el Baile del Muñeco no debe tomarse como “juego” sino como una actividad muy seria relacionada con la prevención de enfermedades y el manejo del territorio, y su aspecto sagrado no radica tanto en los mitos referidos, sino en el acto mismo de ponerse la máscara y cumplir su función. En fin, vamos viendo que una invitación a un baile amazónico es algo que no se puede reducir a un “entretenimiento” social ni a una actividad religiosa, al menos en el sentido convencional de lo religioso que usan las iglesias. La invitación ritual al baile es un asunto formal. Usualmente el maloquero anfitrión visita al maloquero huésped para invitarle y discutir la mejor fecha y otros aspectos preparativos. Esta invitación ritual a los propios muñequeros que presentarán todo el performance va acompañada de invitaciones adicionales a diversas personas y comunidades, invitaciones extra-rituales, si se quiere.

Nos invitó la comunidad matapí de Villa Nueva. Recibimos
uso del castellano local se prefiere "tradicional".

19 Constanza Ussa, “Baile Amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapí” entrevista realizada el 2 de octubre de 2015, material inédito.

20 Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero, “Notas de observación del Baile del Muñeco”, abril 2015, material inédito. Según Fiori y Monsalvo (1995), para los makuna se trata del primer baile del ciclo anual.



la invitación seis personas a quienes nos une el interés por las sociedades amazónicas y amerindias en general. Tres de ellos ya tenían experiencia en el trabajo con diversas comunidades de la Amazonía colombiana y se habían ganado el afecto y la confianza de éstas. Venimos de prácticas disciplinarias distintas, que menciono sin ánimo de mostrar títulos, sólo para ilustrar la polivalencia del acontecimiento que nos convocó: una socióloga, una arqueóloga, una antropóloga, una estudiante de biología autosustentable, un artista gráfico y un investigador literario.²¹ Estas líneas enfocan el aspecto literario del acontecimiento de la manera interdisciplinaria ya señalada, beneficiándose de la aportación de los compañeros copartícipes. Cada paso dado en la aceptación y cumplimiento de la invitación a “muñequear” significó comenzar, sólo comenzar, mínimamente, a *leer* el Baile del Muñeco en su multiplicidad inagotable, teniendo en cuenta, por supuesto, la breve pero indispensable bibliografía existente sobre el tema.²² Que el baile del noroeste amazónico es también

21 Lilian Castro Valverde, Juliana Campuzano Botero, Constanza Ussa, Manuela Mejía, Jeisson Castillo y Juan Duchesne Winter, respectivamente.

22 Sobre el Baile de Muñeco, además de los textos de Wade Davis, Richard Evans Schultes, y Lavinia Fiori Reggio y Juan Monsalvo ya citados, ver: Augusto Oyuela Caycedo, “The Ecology of a Masked Dance: Negotiating at the Frontier of Identity in the Northwest Amazon”, *Baessler-Archiv*, Band 52 (2004). Ver también: Theodor Koch-Grünberg, *Dos años entre los indios*, Vol. II. Trad. María Mercedes Ortiz Rodríguez y Luis Carlos Francisco Castillo Serrano (Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995 [1909]), pp. 160-190; Kaj Århem, Luis Cayón, Gladys Angulo, y Maximiliano García, *Etnografía makuna: Tradiciones, relatos y saberes de la Gente de Agua* (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis / Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004), p. 154; Yves-Pierre Jacopin, “Habitat et territoire yukuna”, *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 61, 1972 y Elizabeth Reichel D., “Astronomía Yukuna-Matapí”, en J.A. De Greiff y Elizabe-



una escritura y una literatura, entendidas en sentido amplio, nos lo confirma esta sabia reflexión de Yves-Pierre Jacopin, estudioso que acompañó a los yukuna y matapí hacia finales de la década de 1960:

El simbolismo es tanto la causa como la consecuencia de esta relación (de inclusión) de la realidad con el mito. Él permite que las danzas se inscriban en el suelo arenoso de la maloca. En sus referencias a la mitología éstas devienen propiamente inscripciones: de la escritura ellas poseen los aspectos semánticos (descripción, demostración, fundamento, etc.), y la repetición periódica les fija finalmente el sentido así como la lectura. Esta coreografía es una caligrafía.²³

th Reichel-D. (comps.), *Etnoastronomías Americanas* (Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1987), pp. 207-210.

23 Jacopin, 1972, p. 128.



Villa Nueva, en el Mirití-Paraná



El territorio es sus habitantes

La comunidad Villa Nueva ubicada cerca de la bocana del río Mirití-Paraná (afluente del bajo Caquetá), compuesta por un conjunto de familias de la etnia matapí y personas de otras etnias, decidió realizar un Baile del Muñeco, también conocido como Baile de Chontaduro por estar dedicado al consumo de la chicha de ese fruto de palma en su temporada de cosecha, que se inicia más o menos a mediados de abril. En consecuencia, se invitó a participar en calidad de huéspedes o invitados rituales del baile a la comunidad Puerto Nuevo localizada más arriba en el Mirití-Paraná a unos dos días de viaje en bote provisto de peke-peke (motor pequeño). Los hombres de la comunidad invitada a un baile de esta naturaleza son quienes asumen el rol principalísimo de bailadores-cantores. Son ellos los invitados rituales en propiedad. Además de ellos hay también invitados secundarios, muchas veces con rol de asesores y asistentes del ritual, que pueden venir de otras comunidades y de otras etnias. A ellos se suman los asistentes indígenas en general y ocasionalmente algunos individuos de la sociedad no-indígena, como nosotros. Los no indígenas contamos, en todo caso, como invitados extra-numerarios, es decir, estamos fuera de la estructura interna del evento, si bien un deseo amistoso de compartir anima la invitación y la presencia durante la celebración.

En el caso de los invitados rituales se persigue un





intercambio de bienes a nivel cósmico entre los seres humanos y no humanos (espíritus o dueños de animales) de la selva, en el cual se reafirman las relaciones de reciprocidad y coexistencia entre las diversas colectividades que componen dicho ecosistema. Los invitados rituales proporcionan sus cantos y bailes, los cuales invocan a una serie de animales y otros seres del bosque. Los anfitriones brindan la comida, el alojamiento y parte de las curaciones. Los animales invocados ofrecen su propia abundancia como presas y proveedores de otros recursos a cambio de la fertilidad y potencia reproductora en general que les proveen los humanos mediante actos de consumo cuidadosamente regulados para dar continuidad al flujo vital. Pero estos animales, plantas y seres diversos no sólo son proveedores y auxiliares, también son agentes peligrosos con el poder de causar enfermedades y otros daños. En gran medida el baile efectúa las curas necesarias contra tales daños. La gran mayoría de los animales y otros seres del bosque no depredan al humano cazándolo directamente al estilo del jaguar, por ejemplo, sino causándole enfermedades. Causar una enfermedad a otro es equivalente a comérselo como si fuera presa de cacería. Todo acto de agresión constituye *ipso facto* un intento de depredación. Esto incluye también el acto sexual. La acción de cazar-comer es intercambiable por la de copular-engendrar si median ciertos procedimientos que complementan lo espiritual y material: así, cuando se caza y se consume debidamente un animal, se está copulando con su espíritu para potenciar la reproducción de la colectividad a la que pertenece. Cuando el macho copula físicamente con la hembra, espiritualmente se la come; cuando el depredador se come físicamente a la presa, espiritualmente copula con ella. Como dice un eminente amazonólogo: “La depredación, entonces, es



potencialmente una forma masculina de procreación”.¹ Es decir, se puede transformar la depredación en procreación, el quitar la vida se puede tornar en una manera de dar la vida. Pero esto sólo se garantiza mediante negociaciones y relaciones que sustituyen la depredación por la convivialidad, es decir, *curas*,² y acciones rituales relacionadas que deben reanudarse sin cesar, entre éstas, las prácticas colectivas como el Baile de Muñeco.

Los invitados rituales del Baile del Muñeco invocan a los espíritus de animales, los “hacen bajar” en las máscaras y en el performance ritual correspondiente, para que dichas negociaciones se efectúen. Con sus disfraces, cantos y actuación general ellos convocan al *otro en el animal humano* y asumen sus múltiples perspectivas. Ponerse la máscara y actuarla es devenir animal. Como dice Faustino Matapí: “*Cuando usted se puso máscara ya el animal entró en su cuerpo, usted se convierte en el animal; cuando ya sale y se pone otra máscara el animal ya salió y entra el otro, y así...*”³ En la tradición amazónica el animal es gente, pero es gente diferente, y por tanto fuente de otredad. Es preciso insistir que lo que hace diferentes a los animales no es su animalidad en sí, sino el hecho de que son gente diferente. Nunca es innecesario enfatizar cuan inclusivo es el animismo amazónico en todas sus expresiones: el propio baile, como entidad, también es gente,⁴ tiene su espíritu y

1 “[C]uando un cazador humano mata y consume su presa, devuelve el espíritu del animal a su lugar de origen —la casa de nacimiento de los animales”; Århem 2001, 274.

2 La “cura” se entiende aquí como medida preventiva realizada mediante actos chamánicos.

3 Constanza Ussa, “Baile amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapí” entrevista realizada el 2 de octubre de 2015, material inédito, énfasis nuestro.

4 Como dicen los pensadores makuna: “en el pensamiento, el baile es una persona”; ver Århem, Cayón, Angulo y García (comps.), p.



dueño; igualmente las máscaras son personas y tienen almas, las almas de las máscaras.⁵ El hecho de que tantos seres sean gente, es decir, humanos al menos en potencia, antes que simplificar el mundo, lo complica muchísimo pues, según resume Eduardo Viveiros de Castro, “si todo es humano, entonces todo es peligroso”.⁶ Desde la perspectiva amazónica, contrario a lo que presumen ciertas proposiciones teóricas de lo post-humano, la diferencia y la otredad no necesariamente radican en lo no-humano como tal, sino en que lo humano mismo es el crisol de la diferencia y la otredad universales.⁷ Por tanto no es poco lo que contribuyen los cantores-bailadores al asumir un rol tan importante en el manejo de esa plétora de peligrosas diferencias activadas al reunir en la maloca a las múltiples personas animales y humanas del territorio por mediación de las máscaras. Ése es su regalo a los anfitriones y a todo el territorio.

144.

5 Sobre el alma de las máscaras, ver Koch-Grünberg, pp. 97, 165 y ss.

6 Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio* (Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2013), p. 49 y ss.

7 En base a mis lecturas y conversaciones me inclino a pensar que el antropomorfismo amazónico no puede ser antropocéntrico precisamente porque en dicho pensamiento lo humano no tiene centro. Aquellos seres a los cuales llamamos “no humanos” desde una perspectiva antropocéntrica, podrían llamarse más bien no-humanoides desde la perspectiva amazónica. El humanoide es el “demasiado humano” homo sapiens, que cree “saber” que es humano, y único como tal, cuando en verdad la humanidad es una pluralidad dispersa de la cual testimonian aquellos a los cuales el humanoide llama “no-humanos” erróneamente. Así, el humanoide que somos es el más inhumano de los seres. Por eso, según el pensamiento amazónico, son los otros seres diferentes al homo sapiens los que nos enseñan a ser humanos.



Queda claro en esa repartición de roles que los invitados no-indígenas lo somos de manera marginal y circunstancial, pero esto no obsta que también esta invitación involucre intercambios recíprocos. La comunidad dona la belleza y acción sanadora de su baile amazónico y los no-indígenas invitados a testimoniarla reciprocamos con apoyos y acompañamientos concretos a su autogestión y resistencia ante las fuerzas hostiles y disgregantes que rodean y amenazan su vivir. Sólo en el marco de esa reciprocidad tiene sentido el estudio de las sociedades amazónicas, incluyendo la investigación de su literatura (oral), no empee las limitaciones y la modestia de los recursos que uno pueda aportar a sus actividades. Se trata de una oportunidad de conocimiento, pero se debe tener en cuenta que el conocimiento es ante todo relación con la perspectiva del otro. Ante la gentil invitación de la comunidad había que ver, sobre todo, cómo, desde la perspectiva de ellos, podíamos reciprocarnos, y en consecuencia, dentro de nuestra limitadas capacidades, juntar los recursos y concebir las aportaciones que mejor pudieran responder a las necesidades de ellos. En este aspecto fue fundamental la experiencia adquirida por los compañeros del grupo que ya habían acompañado a comunidades indígenas de la zona.⁸ Ellos fueron los que coordinaron con la comunidad nuestro modestísimo pero puntual aporte en términos de contribuir con registros audiovisuales y escritos como éste a la preservación de una memoria pública sobre el Baile del Muñeco, aportar a la movilización de participantes, y brindar los infaltables regalos de amistad. Se hizo “una vaca” y cada uno de nosotros puso lo que podía.

Los matapí (también llamados upichia), según su historia oral, se originaron en un sitio de cabecera fluvial entre los ríos

8 Lilian Castro Valverde y Jeison Castillo.



Apaporis y Mirití-Paraná llamado Yuinata. Allí surgió el héroe cultural Camari con los conocimientos necesarios para fundar al pueblo matapí.⁹ Hoy día los matapí comparten el gran resguardo indígena Mirití-Paraná con comunidades e individuos letuama, yukuna, tanimuka, miraña, cubeo y cabiyarí, y en resguardos y asentamientos adyacentes hay también yauna, makuna, makú, carijona, bara, barazano, itano, taiwano, bora, muinane, carapana, piratapuyo, siriana, tatuyo, tuyuka, tukano, puinave y guahibo.¹⁰ Los yukuna, de filiación lingüística arawak, han sido aliados tradicionales de los matapí, quienes perdieron su propio idioma, perteneciente a un grupo lingüístico todavía indeterminado,¹¹ y hoy hablan la lengua de los yukuna. Según la historia oral que recibimos, los matapí casi se extinguieron por causa de guerras intestinas entre hermanos. El clan de los “menores” se extinguió y los pocos que quedaron del clan de los “mayores” fueron acogidos como “huérfanos” por los yukuna, estableciéndose

9 Carlos Matapí y Uldarico Matapí, *Historia de los upichia* (Bogotá: Tropenbos, 1997), p. 40.

10 Cf. Carlos Eduardo Franky C., “Presentación: Región del Bajo Caquetá, Mirití-Paraná y Bajo Apaporis”, en Juan José Vieco, Carlos Eduardo Franky y Juan Álvaro Echeverri (comps.), *Territorialidad indígena y ordenamiento en la Amazonia* (Leticia, Colombia: Instituto Amazónico de Investigaciones Imani - Universidad Nacional, 2000), pp. 29-35.

11 Se ha presumido que el matapí es una lengua perteneciente al grupo tukano oriental porque la historia oral de los matapí señala ancestros comunes con los letuama, cuya lengua pertenece a este grupo, pero se presentan fuertes argumentos para sostener que el matapí pertenece al grupo arawak en Laurent Fontaine (ed.), *Histoire de Ka'mari (par Mario Matapí)*, p. 1. Obtenido en http://site.laurentfontaine.free.fr/Transcriptions-yucuna/Recits/Jupichiya_Mario/MATAPI_Mario-Kah-marI-eponyme_jupichiya_2006-08.pdf (Mise à jour le #BeginDate format:Sw1m 15 Juin, 2015 10:59).



desde entonces una estrecha relación entre ambos.¹² Las comunidades matapí se constituyen por grupos de hombres que son hermanos (y de parentescos derivados), es decir, *fratrias* que sólo se casan con mujeres de otras etnias. Por tanto, es de esperar que, como sucede con las otras sociedades exogámicas del amazonas noroccidental, en cada comunidad matapí todas las mujeres casadas pertenezcan a otra etnia, y que sean matapí sólo los varones y las hembras solteras (con las excepciones que confirman la regla, por supuesto). Se suele adjudicar el crítico descenso poblacional¹³ de los matapí a los conflictos internos que anteceden la llegada de los blancos, a las redadas de los esclavistas portugueses y brasileños y luego al impacto de la esclavitud y la violencia impuestas por la extracción cauchera a principios del siglo veinte¹⁴. La extinción es un tema que se plantean a menudo los pensadores tradicionales matapí. Comparten esta preocupación las personas y entidades comprometidas con las sociedades amazónicas.

Los bailes de estas etnias amazónicas no son meros símbolos de identidad y afirmación cultural, sino prácticas cosmopolíticas que contribuyen a su supervivencia al sostener la continuidad de las relaciones del grupo humano con los seres de

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

12 Según datos de Elizabeth Reichel publicados en 1987 esto ocurrió hace cinco generaciones, hace “menos de un siglo”; hoy día serían 6 generaciones y probablemente más de un siglo; ver E. Reichel, 1987, p. 198.

13 Casi todas las fuentes coinciden en referir una población actual cercana a los 200.

14 Sobre el genocidio cauchero ver: Augusto Javier Gómez López (comp.), *Putumayo: La vorágine de las caucherías. Memoria y Testimonio*, 2 Vols. (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014) y Camilo Domínguez y Augusto Gómez, *Naciones y Etnias. Los conflictos territoriales en la Amazonia 1750-1933* (Bogotá: Disloque Editores, 1994).



la flora, la fauna y el entorno climático con quienes intercambian medios y energías de vida. Hay que ver en este contexto el acuerdo de la comunidad matapí de invitarnos a presenciar uno de sus bailes de muñeco. Se trata, tanto para ellos como para nosotros, de afirmar una práctica vital contra el peligro de extinción.





Maloca anfitrión, Villa Nueva



La Pedrera, sobre el río Caquetá



Recorrer el territorio es escuchar sus cuentos

La manera más simple de llegar al Mirití-Paraná es volar a Leticia y de ahí a La Pedrera. A Leticia solo se llega por agua o por aire: se ubica a orillas del río Amazonas, en la punta sur del Trapecio Colombiano, triple frontera con Brasil y Perú; es capital del departamento Amazonas, de Colombia. El departamento así llamado es uno de seis departamentos de la Amazonía colombiana que cubren el 41% del territorio nacional. Leticia, pese a los serios problemas de ordenamiento urbano y corrupción administrativa que la aquejan, da la impresión de ser una pequeña ciudad agradable, más que nada por estar bellamente arborizada, en consonancia con su entorno selvático. La ciudad que le queda contigua en el lado brasilero, Tabatinga, luce ser mucho más grande y también menos acogedora, desprovista de árboles. En Leticia se asienta una significativa población indígena migrante (cíclica y permanente) de varias etnias: tikuna, huitoto, cocama, bora, matapí, yukuna, tanimuka, miraña y andoque, pero la mayor parte de su población es mestiza-criolla. La población indígena de la región constituida en comunidades reside mayormente en unos 152 resguardos ubicados en los 6 departamentos amazónicos. Estos resguardos no siempre son las tierras ancestrales de las etnias que los ocupan, pues una serie de procesos históricos vinculados al desarrollo del sistema global moderno-capitalista forzó el desplazamiento,





dispersión y muerte de cientos de comunidades indígenas. Entre estos procesos figura gran parte de la acción misionera cristiana, las redadas de esclavistas portugueses y brasileños (desde principios de la colonia hasta entrado el siglo veinte), y la esclavitud y violencia impuestas por la explotación del caucho.¹ Se conoce bastante bien el holocausto del pueblo judío en la segunda guerra mundial pero apenas se habla sobre el holocausto de decenas de miles de indígenas esclavizados y conducidos a la muerte para suministrar caucho a los vehículos y equipos de ejércitos occidentales durante las dos guerras mundiales del pasado siglo. Las sociedades amerindias hoy existentes en la región son sobrevivientes de estos eventos etnocidas y se encuentran en un precario proceso de reconstitución que no está exento de amenazas de desplazamiento y mortandad de parte de entes legales e ilegales interesados en la explotación minera, agroindustrial y turística. Decenas de etnias que han sido muy duramente golpeadas demográficamente se encuentran en peligro de extinción.

En esa multiplicidad de etnias, lenguas y formas de vida también nacen y renacen comunidades, organizaciones, luchas y por ende historias y relatos. Por algo se ha dicho que el Amazonas es la mata de todos los cuentos. Apenas llegamos a Leticia escuchamos la historia de la joven dueña del hostel donde nos alojamos en espera de un piloto que nos volara a La Pedrera. Elizabeth Balcázar Yukuna es hija de un hippie español (a su vez hijo de un diplomático de esa nación) y la bella indígena yukuna con quien él se casó y vivió en la selva por el resto de su vida. Elizabeth encarna dilemas de psiquis y cultura que comenzaron con la conquista hace cientos de años y hoy se proyectan con nuevas aristas. Académica, selvática y

1 Ver nota 14 en capítulo anterior.



bogotana de estrato seis, ella regresa al Amazonas a darle nuevos giros a su vida. Sus investigaciones se centran en la llamada “brujería”, es decir, la acción de pensamiento y sanación que ahora asume positivamente el nombre incriminatorio usado por los colonizadores. Cuenta que cuando era niña, en el Mirití-Paraná, los pensadores tradicionales yukuna la estaban preparando para ser bruja² pero las misioneras católicas interrumpieron su educación para llevársela al colegio internado donde pretendieron enseñarle a odiar todo lo suyo, y que todo lo que es verdaderamente interesante en la vida, desde la libertad hasta el amor, es cosa del diablo. Brujas, ya en el sentido negativo de esta palabra en el idioma español, eran las monjas, concluye ella, dando a entender que está decidida a retomar de alguna manera la educación chamánica interrumpida por las “siervas del Señor”.

El conductor de taxi que debía informarnos cada mañana si el piloto, de acuerdo al tiempo, finalmente volaría o no volaría a La Pedrera, nos contó también una historia. Él es de un pueblo del altiplano boyacense, cercano a Bogotá. Allí su prometida lo abandonó escandalosamente por su mejor amigo. No soportaba el dolor de ver a la ex-novia pasar cada vez con el otro, tan enamorada. Un día decidió poner tierra por medio sin demora, de inmediato. A esa hora en el aeropuerto había cupo para dos vuelos, uno a Santa Marta, en el extremo norte del país, el otro a Leticia, en el extremo sur. Lanzó una moneda, cara o cruz. Salió la cruz del sur: Leticia, adonde llegó con algún dinero que le quedaban en el bolsillo. Allí trabajó en oficios varios; sobrevivía entre la melancolía y el despecho. Brindaba por la perfidia de

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

2 El término “brujo” no tiene siempre connotación negativa en el español amazónico y se usa como equivalente de “pensador” o “tradicional” (“chamán” se usa menos).



las mujeres. Una tarde un amigo le encargó buscar a un brujo famoso del lado peruano del río Amazonas para que salvara a un pariente desesperadamente enfermo. El boyacense buscó en el puerto quien lo llevara donde el brujo. Pero nadie que iba allá a esa hora. Hasta que alguien le dijo, pregúntele a aquella muchachita, la india, ella va por esos lados. Él le preguntó. Ella sin mirarlo dijo sí yo lo llevo: hágase ahí atrás del bote y esté quietico, no se mueva. El bote de ella era minúsculo. La joven agarró el remo y avisó: vamos a cruzar el Amazonas, no se mueva. Era imposible entender cómo la jovencita en esa canoa tan pequeña, apenas con un remo, pretendía cruzar el Amazonas. La canoa bailaba en la corriente. Ella remaba adelante. Él creía caer al agua en cada vaivén. Temblaba. La joven se volteaba hacia atrás por momentos y le gritaba: quieto, le dije que no se mueva. Llegaron a la otra orilla al anochecer, ella le señaló la casa del brujo. El pasajero, con emoción de sobreviviente, le quiso pagar, pero ella ni las gracias ni el adiós quiso escuchar, yéndose por un camino sin mirar atrás. En ningún momento esa chica lo miró, mucho menos le sonrió. Pero él no podía dejar de verla en su mente. Luego, por semanas estuvo acercándose al puerto, no la veía, preguntaba, nadie le daba referencia. Una noche creyó verla en una festividad en la plaza. Sí, era ella, la misma. Se acercó. La saludó. ¿Se acuerda de mí? Ni un gesto de reconocimiento. Ella volteó la cara como si no mirara a nadie. Se alejó. Sucedió igual en dos ocasiones más. Era algo inexplicable. ¿Cómo es posible que una mujer sea tan indiferente? ¡Esto es increíble! ¿Es que yo soy invisible o qué? Si es que soy invisible la voy a seguir. Al seguirla una noche, averiguó la casa donde se estaba quedando en la ciudad. A la madrugada volvió y la esperó a que saliera. De inmediato la detuvo y le habló, le pidió que por favor lo mirara,



lo escuchara: quiero vivir el resto de mi vida con usted, no soy rico ni tengo parientes con dinero, no tengo nada de eso, pero sí tengo el día y la noche, mis días y mis noches le ofrezco señorita. Ella lo miró de arriba abajo silenciosa, y se alejó como siempre. Esa misma tarde, cuando el boyacense rumiaba pensativo en su casa y se preguntaba qué mujer era aquella que lo mataba con el silencio, ella se presentó en la puerta. Traía sus maletas, entró y le dijo con una sonrisa seria: lo mismo poseo y le ofrezco yo, el día y la noche. Llevamos juntos veinte años y tenemos tres hijos, nos cuenta este hombre con rostro permanentemente sonrojado de boyacense.

Finalmente el cielo clareó y el piloto mandó decir que sí volaba, que nos presentáramos en media hora en el pequeño aeropuerto de Tabatinga, del lado brasileño, donde estaba parqueada su nave. Volamos en su bimotor, que más bien parecía un Volkswagen con alas, desde Tabatinga a Vila Bittencourt. Abajo, el verde incansable, absorbente del bosque, y los ríos como serpientes sin fin. De tanto mirar vi una maloca, que se me grabó en la retina buen rato. Tras una hora y cuarenta minutos de vuelo apareció el diminuto poblado de Vila Bittencourt justo en la desembocadura del Apaporis en el río llamado Caquetá en sus 1.200 kilómetros colombianos, pero que se llama Japurá en su recorrido de 1.000 kilómetros por Brasil hasta desembocar en el Amazonas. En la Villa, como le llaman en español, nos esperaba el motorista con bote enviado por Jeisson, que nos llevó por el río Caquetá hasta La Pedrera, en el lado colombiano. Este reducido casco urbano de 403 habitantes residentes en 11 cuadras es el centro administrativo del corregimiento así llamado. El área urbana y periurbana de La Pedrera es donde único residen grupos de colonos blanco-mestizos en toda la región



conocida como el Bajo Caquetá colombiano. El área inmensa de decenas de miles de kilómetros cuadrados que rodea La Pedrera, donde cabrían cómodamente varias Antillas Mayores del tamaño de Puerto Rico y Jamaica, es lo que los biólogos llaman bosque *tropical umbrófilo* y *aluvial ripario* que se extiende como un mar hasta donde alcanza la vista. Las únicas rutas viables de transportación, aparte del aire, son los ríos y caños laberínticos que atraviesan, no siempre tierra firme, sino rebalses, lagunas, cananguchales, y otros terrenos que permanecen bajo agua en las temporadas de lluvia. Los predios más elevados y los breves promontorios son como islas donde se establecen chagras y asentamientos indígenas distantes entre sí varias horas y hasta semanas de viaje en bote de motor. De hecho, esta vasta planicie de bosque tropical lluvioso periódicamente inundado fue un mar, un gran golfo interno, hace millones de años.

El lugar más acogedor al forastero que llega a La Pedrera, algunas veces un académico, es el restaurante de la Negra. Ella es una simpática mujer carijona que recibe al visitante con cuentos e historias de los personajes que han pasado por su comedero. Cuenta la vez que el profesor Wade Davis, discípulo del gran etnobotanista Evans Schultes, se quedó sin fondos y logró que el cura lo contratara para pintar la iglesia en lo que le llegaba la plata de la investigación de su universidad. La etnia a la cual ella pertenece, los carijona, de filiación lingüística caribe, impuso su presencia aguerrida en toda esa zona durante el siglo xviii, tras lo cual sufrió un colapso demográfico explicable solo en parte por las redadas de los esclavistas portugueses y luego la explotación del caucho. Hoy en día son una etnia en peligro de extinción, si no ya extinta (como comunidad).³ Existe la conjetura de que los

3 Roberto Franco, *Los carijonas de Chiribiquete* (Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo, 2002).



carijona provienen de las islas del Caribe, que ni siquiera alcanza a ser una hipótesis entre varias mucho más factibles, pero brinda sugestivas insinuaciones sobre los vasos comunicantes entre el Caribe insular-marítimo y sus flujos fluviales continentales, que en la cuenca Amazónica conforman un mar de agua dulce. El principal estudioso del misterio carijona es la persona que la Negra nos menciona cariñosamente como “el finado don Roberto”, con quien solía conversar cuando él llegaba a comer al negocio.

El antropólogo Roberto Franco destacó principalmente por sus investigaciones casi detectivescas del enigma de pueblos indígenas que se resisten a desaparecer precisamente desapareciendo, es decir, haciéndose invisibles ante la mirada del “blanco”, evadiendo la voracidad aniquilante de la sociedad moderno-capitalista. Su apasionante libro, *Cariba malo* (2012), rastrea y detecta, con evidencia circunstancial e indirecta, la existencia de al menos cuatro etnias que se creían extintas y que todavía habitan zonas aisladas de la Amazonía colombiana yacentes entre el Caquetá y el Putumayo: los yuri, jainuma, passé y jumana.⁴ Como estrategia de resistencia estos grupos humanos recurren al aislamiento voluntario y la invisibilidad ante el blanco a quien llaman “cariba malo” (es decir, caníbal). Roberto Franco se dedicó a sobrevolar una y otra vez las zonas aisladas adyacentes a los ríos Puré, Bernardo y afluentes, para completar su evidencia. Su propósito era documentar la existencia de las etnias aisladas y su ubicación para reclamar al Estado que protegiera el derecho de estos pueblos a rehusar el contacto con el “cariba malo”, es decir, con la sociedad moderno-capitalista

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

4 Roberto Franco, *Cariba malo. Episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas* (Leticia: Universidad Nacional de Colombia, 2012).



que literalmente *canibaliza* a la selva y a sus habitantes día a día en su voracidad extractora. Franco cuenta en su libro cómo los chamanes de estas sociedades ocultas y aisladas pasan las noches sentados en sus bancos rituales trabajando con su pensamiento para impedir la entrada del “cariba malo” a sus territorios...

Con su pensamiento trabajan para tapar las entradas por ríos, quebradas y caminos, y, así, cuidan su mundo. Mediante esa labor no solo evitan la entrada física a su territorio causando truenos y lluvias en medio de días soleados, sino que cierran el paso al pensamiento de otras gentes para que no los puedan ver ni mirar ni saber dónde y cómo viven. Desde hace más de cien años, su actitud vital consiste en rechazar el contacto.⁵

La paradoja del asunto es que Franco entendía que precisamente mirando y sabiendo dónde y cómo viven estos pueblos indígenas, él podía contribuir a su estrategia de aislamiento radical. Pero la muerte lo interrumpió en su propósito. El 6 de septiembre de 2014 el avión en el que viajaba con otras personas se estrelló en la selva amazónica.

Da la casualidad que don Elías Yukuna, la persona que le sirvió de guía a Franco en varias de sus expediciones de búsqueda de estas sociedades especializadas en el arte de desaparecer ante los ojos del blanco, fue el motorista que nos condujo en su bote a la maloca donde se celebraría el Baile del Muñeco, y él mismo es descendiente de una etnia que hace varias décadas decidió alejarse del contacto con los blancos internándose en las cabeceras del Mirití-Paraná: los jurume. Su padre y su abuelo

5

~~~~~  
Franco 2012, p. xvii.



decidieron no seguir a su etnia en esa estrategia y por eso él está aquí para contarnos. Elías, un hombre menudo, de edad y fortaleza incalculables, no sólo acompañó a Roberto Franco en sus investigaciones, sino que conoció de primera mano los hechos iniciales, ocurridos en 1969, que expusieron al mundo la existencia de los grupos en aislamiento estratégico voluntario. En ese año, adoptando todavía en la segunda mitad del siglo veinte un patrón depredador que venía funcionando por tres siglos, el aventurero Julián Gil, dueño de una finca a orillas del Cahuinarí, decidió “conquistar” y poner a trabajar en su beneficio a los que intuyó eran un grupo indígena no contactado. Se le ocurrió la idea cuando meses antes sobrevoló el área y vio una maloca no identificada. Se internó a buscarlos en las zonas aisladas del río Puré con algunos ayudantes y como cuenta Franco...

La mañana del 18 de enero de 1969 en que Julián Gil y Alberto Miraña decidieron entrar a la maloca de unos indígenas desconocidos que se conocerían como caraballos, quienes estaban tomando chicha de chontaduro y tenían sus cuerpos pintados, esa mañana puso en el mapa de Colombia y el mundo a un pueblo aislado de la civilización occidental que antropólogos y lingüistas creían extinto. El tercer compañero de esa aventura, Alejandro Romá, no quiso entrar a la maloca pues tenía malos presentimientos. Dejó a sus compañeros y volvió a la finca de Julián Gil en la boca del río Cahuinarí. Después de algunos días de silencio, al ver que Julián no salía, avisó de lo ocurrido: Julián y Alberto no habían vuelto de la maloca de los indios bravos.



Las noticias sobre el asunto se publicaron en una serie de artículos de prensa que aparecieron en El Tiempo y El Espectador de Bogotá, The New York Times, de Nueva York, y France Soir de París.<sup>6</sup>

Elías me cuenta que el error del “finado don Julián” fue ir armado a donde los indios. Elías participó como civil en una expedición organizada por la Armada colombiana y el hermano de Julián para rescatarlo. Al llegar a un área despejada en la selva donde había una maloca grande perteneciente a los yurí, la expedición se dividió en dos, cuenta Elías. La patrulla donde él iba no vio nada, pero la otra se topó con unos indios y mató a once de ellos. “Fue una masacre, fue horrible, muy triste aquello”, dice Elías. La cifra suya difiere del libro de Franco, que reporta cinco muertos: “dos mujeres, dos niños y un viejo, desarmados e indefensos, crimen que quedó en la impunidad”. Estos datos coinciden a su vez con el libro de Germán Castro Caycedo, *Perdido en el Amazonas* (1978).<sup>7</sup> La expedición capturó además a una familia de seis indios como rehenes, quienes fueron retenidos primero por los militares y luego reclusos en el internado católico de La Pedrera, bajo cuidado de las monjas. Se consultó a hablantes de dieciocho lenguas indígenas pero ninguno entendió la de los indios secuestrados. Su identidad étnica permaneció en el misterio en aquel momento y sólo se aclararía en este siglo. Finalmente, tras varias semanas de intercesiones ante los religiosos y las autoridades militares, el periodista francés Yves-Guy Bergés logró permiso para acompañar a la familia indígena de regreso a su territorio, logrando así su liberación y reintegración. El

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

6 Franco 2012, p. 1.

7 Germán Castro Caycedo, *Perdido en el Amazonas* (Bogotá: Plaza y Janés, 1984 [1974]).



francés no descifró ninguna palabra de los indios que acompañó, excepto que al blanco lo llamaban “*cariba malo*”. Bergés entendió por las señas de los indios que Julián Gil estaba muerto y que si no quería correr su suerte debía desistir de tener más contacto con los indios del territorio aislado al cual acompañó a la familia de regreso. Él no volvió nunca más. Tampoco se supo más de Gil o su cuerpo. El episodio inspiró varias series de artículos de prensa y dos libros, uno del propio Bergés (*La lune est en Amazonie*, 1970) y el libro ya mencionado de Germán Castro Caycedo. Éste recoge el testimonio excepcionalmente articulado del hermano de Julián, en lo relacionado al contacto con los yurí y el secuestro de la familia de esa etnia. La familia fue secuestrada después que los militares, indios y aventureros criollos de la expedición de búsqueda pasaran toda una noche sitiando la maloca de la comunidad recién descubierta. El tenso impasse entre los forasteros armados de escopetas y los habitantes nativos armados con lanzas no concluyó hasta la madrugada. Dicho incidente constituyó un drama de incomunicación abundante en llantos, cantos e imprecaciones vertidas por los indios y las amenazas y blasfemias de los expedicionarios, sin que ninguna parte comprendiera en absoluto la lengua de la otra, lo que resultó en una especie de negociación forzada, donde la familia yurí que hemos mencionado sirvió como rehén para evitar la confrontación. El libro de Caycedo confirma en detalle que esta captura, realizada por las autoridades militares de La Pedrera, constituyó para los niños y sus padres plagiados un cautiverio cruel durante el cual lloraron sin parar por semanas y se rehusaron a comer, enfermándose gravemente, por preferir morir a ser cautivos del “*cariba malo*”. El traslado de su custodia a los religiosos alivió solo mínimamente la ordalía



de las víctimas; la intervención de Bergés para devolverlos a su territorio realmente les salvó la vida.

Aparte de la descripción de la comunidad yurí provista en la década del setenta por el hermano de Julián a Caycedo, contamos con otra mucho más reciente, pues Jeisson Castillo, compañero de nuestro equipo de invitados al baile, tuvo el privilegio de escuchar la descripción que le hiciera un residente de La Pedrera, quien por circunstancias excepcionales pudo observar a los habitantes de esa sociedad hace algunos años. Los yurí son inusualmente altos, exhiben elegantes pinturas y tatuajes en el cuerpo y la cara. Los hombres portan lanzas imponentes y llevan cabellos largos y lustrosos que son peinados y recogidos a diario por sus mujeres. Ellas son muy hermosas, solo visten pinturas y adornan sus senos con copos de algodón. Sus malocas multifamiliares contienen gran variedad de implementos decorados. Ellos también tienen bailes como el del muñeco, pero muy diferentes, con máscaras nunca vistas. Se tatúan la cara con diseños impresionantes.<sup>8</sup> Este testimonio es en verdad extraordinario, dada la efectividad de los yurí en evitar el contacto. Cabe tomar en cuenta que sólo entrado este siglo fue que Roberto Franco retomó la investigación de los incidentes que rodearon a quienes él finalmente pudo identificar como los yurí, una sociedad proveniente del Amazonas medio, que formara parte de los complejos cacicazgos de esa región masacrados por los colonizadores, cuyos sobrevivientes optaron hace más de cien años por convertirse en invisibles para el “cariba malo”. Elías recuerda que en los sobrevuelos que hizo con Franco poco antes de éste morir, se pudieron contar desde el aire hasta siete malocas correspondientes a estos grupos aislados. Elías añade que si él quisiera sabría cómo abordar a los

8 Referido por Jeison Castillo, conversación personal.



indios aislados sin crear violencia, simplemente iría desarmado y les hablaría amigablemente, despacito. Él es indígena y entiende perfectamente por qué ellos le huyen al “cariba malo”. Pero claro, la cuestión es que los yurí no quieren que nadie entre a su territorio a contactarlos y eso es lo que se debe respetar absolutamente, concluye él.

A las tres de la tarde, el mismo día en que llegamos a la Pedrera y supimos por él y la Negra carijona de estas historias, Elías tenía listo su bote para remontar con nosotros el río Caquetá e internarnos en la bocanas del río Mirití-Paraná, a donde llegamos en la noche tras seis horas de navegación, trayectoria muy corta en comparación con las que normalmente toman días y semanas en este vasto laberinto de aguas y árboles gigantes.





Leticia; hacia el norte, la selva



Leticia; hacia el sur, el río Amazonas y más selva en Brasil y Perú







La casa de Parmenio vista desde la maloca



## Los habitantes *son* su habitar

**D**ebíamos viajar sin prisa pero sin pausa desde la Pedrera hasta la maloca matapí en que se celebraría el Baile del Muñeco, para llegar antes de la medianoche, si posible. Las restantes horas del día las pasamos surcando las aguas Caquetá arriba, sintiendo el sobrecogedor entorno de las corrientes, los árboles y el cielo que se suceden en un continuo sin ruptura hasta convertirse en un flujo de sensaciones casi indiscernibles de sonidos, olores, temperaturas y colores, tan leves que desasosiegan. En estos lugares los terrícolas urbanos recibimos un shock de desintoxicación sensorial que mezcla la percepción de la belleza con la aprehensión y la inquietud. La selva se la pone difícil al ánimo contemplativo; insistir en la contemplación es autoengañarse. Captar detalles individuales requiere esfuerzo. Todo conspira para fundirse en la misma cadencia que, por aparentar ser más lenta y apacible que el estímulo arrítmico y ruidoso de las ciudades, impone velocidades secretas donde cada cosa es máscara de cada cosa. La espera y el instante se ocultan uno tras el otro. El tiempo aparenta estar desnudo, pero muda la piel cada minuto, capa tras capa, como desvistiéndose perpetuamente de la desnudez misma ante el visitante inadvertido que mira sin ver, distraído por la quietud.

El río Caquetá se origina en Colombia y la recorre en dirección este-sureste unos 1,200 kilómetros hasta la



desembocadura del Apaporis, que confluye en el Caquetá viniendo también de este-sureste, desde más al norte, en ángulo más agudo. A partir de ahí el Caquetá se interna en Brasil y se llama Japura, recorriendo otros 1,000 kilómetros hasta desembocar en el río Amazonas. Es un río grande por definición, con tramos donde cientos de metros median entre orilla y orilla, en algunos puntos hasta 2.000 metros. En la desembocadura del Apaporis se origina la línea recta de frontera con Brasil que baja varios cientos de kilómetros al sur hasta la división internacional entre Leticia y Tabatinga, definiendo así el lado este del llamado Trapecio Colombiano, el cual colinda al oeste con el Perú y al sur con el río Amazonas. Como dijimos, la gran planicie surcada por el Caquetá estuvo hace millones de años en el fondo del mar. Ahora es una superficie mixta que enhebra casi al mismo nivel flujos de agua, capas de tierra, fibra vegetal, proteína animal y corrientes de aire. Esta gran extensión de consistencia extremadamente variable, porosa y sinuosa, donde el cuerpo humano negocia en cada momento entre las distintas posibilidades de pisar, erguirse, resbalar, flotar o hundirse, desconcierta a las criaturas de pavimento firme y geométrico que la visitamos. El bote o canoa que se desplaza por el cauce, pese a sus infinitas curvas, en direcciones más o menos definidas por la posición del sol y demás astros (si es que el cielo no está nublado), nos parece la única cosa mínimamente segura en ese mundo, ante los laberintos de sombra insinuados por la masa densa de árboles y plantas que asoman a cada orilla, los cuales no necesariamente arraigan en tierra firme y seca, sino en zonas de rebalses y lagunas, como si el borde del río fuese sólo una simulación de orilla que nos arrebatara toda certeza de poder pisar tierra firme.



Apenas cabemos de dos en dos, lado a lado en el bote de Elías, que tiene unos 9 metros de largo. En el medio van los tereques: provisiones, regalos, útiles para el trueque, y combustible. Empezamos a absorber poco a poco el sentido del territorio mientras Elías nos cuenta historias en la medida en que puede alzar su voz por encima del ruido del motor, y nos las cuentan también Jeisson y Lilian (quienes habían permanecido en la zona anteriormente por casi un año) y se unen a ellos los personajes animales y vegetales del río que a su manera van narrando. Ni los mapas ni la contemplación del paisaje dicen gran cosa del territorio. Dicen más las narraciones, no porque que éstas basten tampoco para captar el sentido del territorio, pero muestran los hilos para comenzar a palpar el tramado de hebras que lo tejen.

El territorio alberga una flora y fauna extremadamente diversa cuya enumeración no sobra, aunque este no es el lugar para completarla, bastando mencionar las especies más notables. Entre los mamíferos destacan los primates, como el araguato, el churuco y el maicero. El mamífero más grande de Suramérica, la danta, es emblemático. Entre la variedad de especies felinas sobresale el jaguar, por su gran significado chamánico. Otros mamíferos terrestres son el oso hormiguero, varios tipos de jabalíes, además de roedores de considerable tamaño, como el chigüiro y la boruga o lapa. El armadillo es también un gran personaje. Las especies de venado son significativas. Entre las decenas de especies de serpientes, la anaconda tiene una categoría espiritual semejante a la del jaguar. Los caimanes o cocodrilos, las tortugas, son también importantes. Entre las aves innumerables son muy visibles las distintas especies de garzas, de tinamúes, las gallináceas como el paujil y falcónidas como



el guaraguao. Llamen la atención aves de alto valor chamánico como el gavilán tijereta, los guacamayos y la gran águila harpía. El pájaro carpintero real es un personaje mitológico especial. No se ha catalogado más que una fracción de las incontables especies de insectos, arácnidos y tantas familias de invertebrados. El catálogo de la flora es interminable. La yuca brava es el alimento universal. La yuca brava, de la cual la llamada yuca dulce es una variedad (no una especie aparte), y cuyo nombre científico es *Manihot utilisima*, es uno de los cultivos más arcaicos de la humanidad. Mantiene una simbiosis tan antigua con los humanos, posiblemente remontada hasta los 7,000 A.C., que ya ha dejado de reproducirse por cuenta propia mediante polinización y semilla.<sup>1</sup> Hay que mencionar las diferentes palmas como el chontaduro, el canangucho, y el milpesos. La región amazónica posee la más amplia variedad de especies de palmas en el planeta. A ellas se suman cientos de especies de arbustos frutales, plántulas, trepadoras y árboles madereros como el comino real, la caoba y el cedro, ya casi exterminados por la actividad extractiva. Pero siguen presentes otros como el caimito, sangretoro, sasafrás, palo de arco, oreja de chimbe, almendro, juansoco, guano, floramillo, el castaño (nuez de Brasil) y tantos más con mucho que aportar a la alimentación, la curación y la fabricación de útiles de todo tipo. La importancia de ciertas plantas no se reduce a su rol alimenticio o a proveer materiales y fibras para construir objetos desde las malocas hasta las armas de cacería y las máscaras de baile, ni se reduce a su inmenso beneficio medicinal, todavía incalculable, pues además sobresalen las plantas que sirven para pensar, como el tabaco, la coca, el yagé, el yopo y muchísimas otras. Se les

1 Ver más sobre la yuca amazónica en Donald Lathrap, *The Upper Amazon* (New York: Praeger, 1970), pp. 48-57.





ha llamado “drogas”, “alucinógenos”, e incluso “narcóticos”, pero para los pueblos indígenas que se relacionan con ellas como seres que les brindan conocimiento y no como meros proveedores de químicos de entretenimiento o escape, éstas son, vale repetir, plantas de conocimiento, plantas maestras. En el agua hay poblaciones muy diversas de peces que en su conjunto aportan a la dieta cotidiana más que ninguna otra carne. Y los acompañan, aparte de los reptiles ya mencionados, mamíferos acuáticos como el manatí, el lobo de agua (nutria) y los delfines rosados y plateados. Hacemos estas menciones realmente breves y someras para enfatizar la multiplicidad de colectividades que componen el territorio.

Ciertamente la taxonomía y estudio eco-biológico de todos estos actores de la selva son actividades importantísimas, que sin embargo no bastan por sí mismas para indagar el sentido del territorio. La flora y la fauna no son “recursos naturales”, sino sociedades, colectividades que si bien a primera vista compiten y se devoran entre sí, su mismo proceso conflictivo alimenta y organiza el conjunto. Aquí hay que tomar con pinzas la expresión “madre naturaleza”. En algunas interpretaciones de las tradiciones andinas y mesoamericanas se enfatiza bastante el tropo de la naturaleza como madre de vida. Pero aunque en la tradición amazónica este tropo también es válido, presenta muchas contradicciones. Incluso el concepto de “naturaleza” no se sustenta del todo. Como dice Århem, en el pensamiento amazónico... “En efecto, la naturaleza como tal no existe” en el sentido de que el llamado mundo natural es “netamente cultural, inseparable de la sociedad humana y el ámbito divino”.<sup>2</sup> No hay

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

2 Aquí Århem (282) se refiere al caso makuna, pero también a “una estructura conceptual que une a una amplia gama de grupos socialmente dispares y geográficamente apartados” (287) entre los



una naturaleza intrínsecamente armónica y dadora de vida por sí misma. La vida es resultado de interacciones esencialmente contradictorias y conflictivas. Todo animal necesita comer a otros seres vivos para vivir. Incluso las plantas, que con excepción de las nepentes, aparentan no depredar, sí son depredadoras, pues también compiten por recursos y se defienden, atacan y desplazan a otros seres por medio de tóxicos y otros recursos en su afán de medrar como todos. El conflicto es, entonces, inherente al flujo energético necesario para la vida. Pero también lo es la simbiosis. También hay balances imprescindibles, no necesariamente asegurados por una “madre naturaleza”, sino por alianzas muy complejas en las cuales el quitar la vida se transforma en dar la vida. Por eso Ârhem interpreta también que en la concepción makuna (etnia amazónica) “la naturaleza es de por sí estéril”,<sup>3</sup> pues su fertilidad depende de la interacción negociada y transaccional (de los intercambios) de los humanos con los demás seres. En ese sentido, es cierto que la selva es un hábitat que desafía con especial dramatismo las nociones idílicas y paradisiacas de la naturaleza asumida como mero escenario que existe para la contemplación y el provecho humanos, pero al mismo tiempo rechaza la idea de un orden natural trascendente que sea concebible sin la perspectiva humana.<sup>4</sup> Esta concepción confirma el valor intrínseco de cada uno de los innumerables actores, incluyendo a humanos y no-humanos, que conforman los intrincados y precarios flujos y relaciones contradictorias aunque

---

que se encuentran los matapí, como ya hemos indicado.

3       Ârhem, 282.

4       Cf. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. (São Paulo: Cultura e Barba-rie/Instituto Socioambiental/Destierro, 2014), pp. 85 y ss; passim.



complementarias, que llamamos “vida”, nunca garantizadas por una armonía inmanente ni trascendente. Así, el pensamiento amazónico del territorio constituye una gran aportación a la lucha contemporánea por la defensa del ambiente, es decir, contra el proceso global de destrucción de la vida, dado que el desarrollo moderno-capitalista imperante consiste en la liquidación de la multiplicidad de relaciones territoriales constitutivas de todo ecosistema para someterlas a una sola relación: la ley del valor, con sus secuelas de acumulación infinita, consumo irrefrenable y exterminio total. Es importante insistir en que se trata aquí de *una aportación* importante, no de la respuesta universal a todos los males globales; pretender algo más que ello no contribuye mucho a la justa y sobria valoración de la contribución amerindia.

Hablamos, entonces, de un pensamiento producto de una larga tradición, sin pretender apelar a la figura idealizada del “indio ecológico”. Obviamente no todos los miembros de una sociedad expresan sus mejores tradiciones, las cuales cambian constantemente. Como cabe esperar, existen, por supuesto, individuos y sectores de las poblaciones indígenas que también son partícipes de prácticas extractivas y anti-ecológicas, dadas las relaciones de mercado capitalistas que permean el mundo amazónico. Es ante estas mismas realidades y contradicciones que el pensamiento indígena contemporáneo reacciona y propone alternativas, en confluencia e interacción con otros sectores no indígenas de la sociedad global. Las comunidades indígenas tienen el derecho a no ser “culturas puras”, pues no existen tales, y como toda sociedad necesitan crear estrategias de supervivencia y resistencia de las cuales el pensamiento amerindio participa en estrecha relación intercultural con otras experiencias y expresiones globales. Lo importante es apreciar



las aportaciones teórico-prácticas de ese pensamiento evitando reducirlo a esquemas fijos de identidad y cultura.

Juan Álvaro Echeverri resume así el pensamiento huitoto del territorio:

Por “territorio”, en términos de este pensamiento, entendemos el espacio de formación de vida, que puede ser entendido en forma simultánea o alternativa, en términos de la formación de una criatura, en términos de la conformación de una colectividad de personas, o en términos de la creación del mundo. Este espacio es formativo; no es la persona, ni es la colectividad, ni es el mundo. El ser humano, la organización de personas, el mundo van a llegar a ser al cabo de ese procesamiento que separa lo puro de lo impuro, el almidón del bagazo, lo humano de lo no-humano, lo tóxico de lo alimenticio. [...]

Ese proceso de purificación de lo que podemos llamar el territorio formativo va dejando una herencia, un rastro, una experiencia, una palabra: la palabra de vida del Creador, la ley del territorio, bien podemos decir.<sup>5</sup>

Acotamos a esta cita que si bien el pensamiento amerindio, y nos referimos aquí a sus tradiciones chamánicas, maneja una distinción muy consistente entre lo humano y lo no humano, la misma es perspectivista, y relacional, pues reconoce que aquellos

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

5 Juan A. Echeverri, “Reflexiones sobre el concepto de territorio y ordenamiento territorial indígena” en Juan José Vieco (2000), p. 175.



a quienes los humanos debemos distinguir como no humanos, se asumen ellos como humanos desde su perspectiva y distinguen a los otros de manera análoga; en ese sentido, el otro es siempre un actor, un sujeto con perspectiva propia, análoga a la nuestra. Ello incluye, en potencia, a prácticamente todos los seres de la fauna, la flora y del entorno en general. Independientemente de cómo interpretemos el aspecto animista de esta cosmovisión, sus lógicas relacionales y perspectivistas atinentes a la compleja interacción entre distintos agentes y fuerzas en los sistemas ecológicos constituyen una gran aportación a la cosmopolítica ambiental exigida por nuestra época.

Retomemos la definición de Echeverri: “Ese proceso de purificación de lo que podemos llamar el territorio formativo va dejando una herencia, un rastro, una experiencia, una palabra”. Se apunta aquí a la deriva narrativa del territorio, a la importancia de las historias en su proceso formativo. Echar cuentos es una manera de hacer territorio, o mejor dicho, el territorio *se hace* en gran medida mediante sus cuentos, en cuanto estos constituyen la palabra ancestral de ordenamiento. Es en consonancia con esto que Carlos A. Rodríguez y María Clara van der Hammen, cuando explican las relaciones de las sociedades indígenas con la fauna en el Amazonas, comienzan por las pictografías, cuyas secuencias conforman narraciones escritas, las cuales si bien no son glotográficas, es decir, representativas de sonidos lingüísticos como la escritura alfabética occidental, sí condensan la palabra en su acepción perceptiva y conceptual. Los autores relacionan las secuencias de los maravillosos pictogramas del Chiribiquete donde figuran reiteradamente personajes como el jaguar, la anaconda, el mono y la danta, con los recorridos del territorio que realizan los chamanes durante sus trances de



“curación del mundo” y en sus extensas recitaciones de historias protagonizadas por estos animales.<sup>6</sup>

De acuerdo a lo anterior este viaje al Baile del Muñeco responde a una invitación a presenciar las historias, no sólo contadas verbalmente, sino más que nada actuadas, presentadas mediante el canto, el baile, el vestuario y todos los aspectos relacionados. Son historias en gran medida protagonizadas por seres transformadores, es decir, por seres chamánicos ancestrales que se caracterizan por la capacidad de asumir a gusto distintas naturalezas: humana, animal, vegetal e incluso inorgánica, ideal o imaginaria. Esas historias son parte fundamental de la conformación del territorio. En cierta manera, durante este baile, se supone que presenciemos la expresión colectiva del territorio. Mientras nuestro bote surca el río Caquetá y se aproxima a su destino, entramos al territorio en su aspecto topográfico, no se puede negar, pero ésta constituye una entrada muy superficial, casi fantasmal, pues es en las relaciones con los diversos actores del territorio, materializadas en la palabra condensada de los actos y sus distintas expresiones, que realmente comenzaremos a atisbar aspectos un poco más concretos de su sentido.

Entramos por las bocanas del Mirití-Paraná ya de noche, pero con cielo despejado bajo la débil luz de la luna y las estrellas, y por ratos viendo sólo el haz de la linterna que Elías usaba para identificar puntos en la orilla y confirmar etapas de la navegación por el río. Este afluente constituye el eje central de un territorio de resguardo indígena legalmente establecido cuya

6 Carlos A. Rodríguez y María Clara van der Hammen, (“Manejo indígena de la fauna en el medio y bajo Caquetá”, en R. Polanco. Ochoa, ed., *Manejo de Fauna Silvestre en Amazonia y Latinoamérica: selección de trabajos V Congreso Internacional* (Bogotá: CITES, Fundación Natura, 2003), obtenido en: [http://programs.wcs.org/manejofauna/Congresos/Cartagena2001/2001Cartagena\\_6.aspx](http://programs.wcs.org/manejofauna/Congresos/Cartagena2001/2001Cartagena_6.aspx); p. 326.



extensión no sorprende a los compañeros colombianos, pero sí a un puertorriqueño como yo, quien sabe que su país tiene 3.8 millones de habitantes y mide 110 por 40 millas, y que se entera que el resguardo Mirití Amazonas, uno de varios existentes en el departamento Amazonas, tiene un área bastante mayor que la de Puerto Rico, no posee ningún área urbana ni vías de rodaje y no tiene mucho más de mil habitantes. Es algo que desafía la noción del espacio geográfico de un isleño.

Varios residentes del asentamiento de Villa Nueva bajaron al puerto a recibirnos con el entusiasmo y simpatía correspondientes a invitados largamente esperados. Nos ayudaron a subir parte de la carga por la cuesta de acceso a la maloca. La otra parte Elías la guardó en una estructura de madera de dos habitaciones montada en horcones junto a la orilla, donde él dormiría para estar cerca del bote. Las autoridades de la comunidad nos aguardaban en el mambadero de la maloca. Ésta es el área de la maloca donde los hombres se sientan en torno a un fogón a mambear hoja de coca molida, la cual alimenta la palabra y el pensamiento, para conversar de temas colectivos importantes. Mambear consiste en echarse a la boca una cantidad de hoja de coca tostada en polvo, casi siempre premezclada con ceniza de yarumo y sostenerla entre las encías y los carrillos hasta que se disuelva. La idea es hablar con la boca llena de mambe sin tragárselo ni desperdiciarlo. Al mambe nosotros le añadimos los cigarros que les repartimos a todos. El tabaco es también planta de pensamiento.

Las autoridades de una comunidad como ésta son usualmente los hombres adultos mayores, ya abuelos. Entre ellos siempre figura, al menos, un pensador tradicional y un capitán<sup>7</sup> de maloca o maloquero. Éste último encabeza todo lo

7 Palabras como “capitán”, “cacique”, “jefe”, “gobernador”,





concerniente a la comunidad y la representa ante las entidades estatales, pero no es una figura con “poder” ejecutivo en el sentido de las sociedades estatales. Las autoridades de la comunidad aconsejan, recomiendan, instan, influyen, promueven, pero no disponen de medio coercitivo alguno para impartir órdenes. A veces una sola persona asume las dos funciones de maloquero y pensador tradicional (llamado también “tradicional” sin más) y es frecuente encontrar a más de un tradicional en una sola comunidad. En este caso los visitantes nos sentamos frente a las autoridades de la comunidad a conversar sobre el propósito de nuestro viaje. Lilian y Jeisson enfatizaron el hecho de que si bien ellos habían estado varios meses atrás en esta zona del río Mirití-Paraná y otras áreas de los seis departamentos amazónicos de Colombia con un equipo del Ministerio del Interior, en esta ocasión viajaban a título personal. Yo aclaré que no represento a ninguna entidad ni soy antropólogo, que mi único vínculo institucional es la universidad donde soy profesor de literatura y mi viaje es una iniciativa individual vinculada a mis inquietudes intelectuales, pero no un proyecto encargado ni comisionado por la universidad. Me dio la impresión de que ellos por experiencia siempre presumen que absolutamente todo visitante, diga lo que diga, de alguna manera u otra viene enviado por alguna institución gubernamental en el marco de algún encargo o proyecto específico. Pese a las explicaciones que dimos, no estuve seguro de que dicha presunción no siguiese en pie. Cada autoridad presente expresó su beneplácito por nuestra visita y sus deseos de estrechar lazos de amistad. Igual lo hizo cada uno

---

incluso “autoridad” fueron impuestas por los colonizadores a partir de sus concepciones caudillistas y autoritarias del poder político, pero no traducen bien las diferentes palabras usadas originalmente para funciones de liderazgo en las lenguas indígenas de América.



de nosotros. Expresamos también nuestro deseo de presenciar el Baile del Muñeco. Nos asignaron un área donde colgar nuestras hamacas y en unos minutos ya estábamos acostados en ellas, ávidos de descansar. Ésta es el área a la derecha de la puerta de los hombres, la cual corresponde a visitantes forasteros (no miembros de la comunidad ni parientes). Las mujeres y niños de la familia que vive en la maloca tenían sus hamacas a la izquierda de la puerta de las mujeres. Ambas puertas están en lados opuestos de la maloca. La de los hombres mira al este y la de las mujeres mira al oeste. Los hombres mayores permanecieron mambeando y conversando en sus bancos, en la zona a la izquierda de la puerta de las mujeres, que es donde el maloquero recibe a los visitantes. Durante casi toda la noche cuando uno despertaba por instantes, bien podía escuchar a los hombres conversar en el mambeadero hasta entrada la madrugada.

Nos levantamos tan pronto el sol se asomó de cuerpo entero (por la puerta del este, de los hombres), lo que en el trópico ecuatorial ocurre repentinamente. Nos bañamos en el río, al lado de los botes. Allí llegó Roberto, tradicional de la comunidad, en una pequeña canoa. Conversamos un poco. Nos dejó saber, en su español lacónico, que estaba entusiasmado con este baile, ya que por primera vez no lo dirigiría él, sino su hijo Elías, quien recién lo sustituía a él como maloquero. Dijo que se dedicaría a “pasarle examen” a Elías, es decir, a observar cómo éste procedía en todo lo relativo a la dirección de la festividad para evaluarlo críticamente. Ciertamente la ceremonia consta de incontables procedimientos elaborados que deben seguirse con rigor. Uno podía darse cuenta de cuan poco preparados estábamos para percibir este evento en toda su dimensión de detalles e implicaciones. Surgió la certeza de que, por no poseer



siquiera una fracción significativa de los criterios necesarios, apenas percibiríamos la superficie del evento, pero claro, algo es mejor que nada.

Parmenio nos invitó a hacer el café en su cocina, estructura con forma de una pequeña maloca separada del resto de su residencia. Esta última se eleva sobre horcones, es de madera, con techo de palma de pui, de tres ambientes: dos cerrados con paredes y uno abierto sin paredes. Constanza hizo café para todos en una gran olla y una nuera de Parmenio preparó casabe. Conversamos bastante con Parmenio, quien es un gran contador de cuentos.

La primera parte de la mañana estuvimos mirando y participando, en lo que se podía, en los preparativos para el baile, que comenzaría en par de horas. Varias personas estaban distribuyendo envases con huito (*Genipa americana*), un colorante de la piel que le imparte un tono morado oscuro, que algunos perciben como negro. El huito brinda protección para eventos como el baile, donde se entrará en contacto con una multiplicidad de seres que entrañan peligro. Es interesante que, tal cual lo sugiere su tono morado oscuro, el huito conecta con los muertos; su estrategia de protección es homeopática.<sup>8</sup> En estado líquido y fresco el huito es incoloro pero pinta la piel cuando se seca del todo. La pintura dura unos 15 días. Aparte de su uso ritual, también sirve para sacar manchas de la piel y para teñir el cabello. Los adultos se pintan la cara con ayuda de espejitos, además se pintan bandas anulares en los antebrazos, los brazos y los tobillos. Pintan también a los niños. Lo más

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

8 “Los pies, las rodillas y las manos de todos los participantes del baile están pintados de negro, evocando una ‘muerte’ simbólica que permitirá el contacto con el mundo de los Abuelos.” (Fiori y Monsalvo, 1995).



importante no es el diseño gráfico de la pintura sino la substancia misma usada. Toda persona debe estar protegida con el huito (*Genipa americana*) y/o carayurú, (*Bixa orellana*) curados para el baile, contra la intoxicación que puedan traer los múltiples animales y entidades naturales que entran a la maloca durante este evento, encarnados por las máscaras y las voces de los cantores-bailadores. Los tradicionales de Villa Nueva, Roberto y Orlando, también han estado curando el huito, la chicha, el casabe, el pescado y la carne de monte que se consumirá, así como la maloca. Lilian y Juliana recogen en sus notas que los tradicionales curan además las propias máscaras a usarse en el evento, para que éstas no hagan daño especialmente a los niños y no les causen mal de espanto.<sup>9</sup> Como parte de este proceso ellos han estado guardando las dietas indispensables para realizar todas las curaciones. Las curaciones acompañan todo el proceso de los bailes, y el baile mismo es, en su conjunto, un acto de curación. La cura es tan esencial a todo, que incluso se cura a las propias entidades que forman parte de la cura, hay curas de la cura misma. Términos como “curar” y “rezar” se refieren en este contexto a la intercesión de los tradicionales con los seres del bosque para negociar debidamente su anuencia y permiso en torno a unas actividades que pudieran perturbarlos. En la cosmovisión animista compartida por los pueblos amazónicos existe la conciencia de que la relación de los humanos con los demás seres de su mundo consisten básicamente en la depredación, con pocas excepciones, la cuál dadas ciertas medidas y relaciones preventivas se puede contrabalancear con la convivialidad. Por tanto, se considera necesario negociar con estos seres afectados por la actividad humana la manera de

9 Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero, “Notas de observación del Baile del Muñeco”, abril 2015, material inédito.



compensarlos de alguna manera, que casi siempre involucra asegurar la moderación, el balance y la autosustentabilidad del ecosistema, haciendo las debidas compensaciones materiales y espirituales, concebidas como transferencias de energía a las especies y a otras entidades naturales involucradas.<sup>10</sup> Las curas son acciones mayormente preventivas, evitan malentendidos que pueden acarrear la enfermedad y la muerte. ¿Pero por qué tanta protección y tanta cura? ¿No es el baile un acontecimiento que celebra la armonía con la naturaleza, que es toda amor y unión? Esas serían preguntas hechas desde un naturalismo occidental tipo Nueva Era, por ejemplo, pero se realizan desde presunciones que no tienen mucho que ver con el pensamiento amazónico, como vamos viendo en estas reflexiones. Los pensadores makuna dicen al respecto:

Nosotros suponemos que la utilización del traje y las máscaras puede convertir a las personas en otros seres, lo cual es peligroso para los seres humanos. En realidad, el baile del muñeco es puro ketioka [poder de pensamiento] y nosotros lo consideramos como malo, pues trae muchos peligros y enfermedades porque proviene del mundo de abajo.<sup>11</sup>

Faustino Matapí, el pensador tradicional de la comunidad

10 Ver Århem 2001, ya citado y Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indian* (Chicago: University of Chicago, 1971); Luis Cayón disputa la noción de “balance” en: “En la búsqueda del orden cósmico: sobre el modelo de manejo económico tukano oriental del Vaupés”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37, enero-diciembre 2001.

11 Århem, Cayón, Angulo y García, p. 159.



de Puerto Libre ya citado, aclara que uno de los propósitos principales de la entrada de los animales en el baile es festejarlos y complacerlos para que no ataquen a la comunidad con sus enfermedades, con sus capacidades tóxicas.<sup>12</sup> Las enfermedades son actos de depredación realizados por seres hostiles, entre ellos muchos animales del territorio. Los más preciados animales pueden ser también los más tóxicos. La amistad, la convivialidad, la festividad y el goce no existen separados del peligro ni del esfuerzo. Se sufre pero se goza, y viceversa. En el pensamiento amazónico los opuestos se complementan pero nunca se cancelan.

El esfuerzo es mayúsculo. La comunidad, en especial las mujeres, han pasado semanas cosechando y preparando el chontaduro y la yuca. Los hombres se han estado asegurando que exista suficiente coca cultivada y han hecho los preparativos para pescar cantidades adecuadas en el momento necesario y cazar también bastantes animales de monte para ofrecerles su carne moqueada a los invitados rituales.<sup>13</sup> Hemos mencionado, por ser más visibles en nuestra visita a Villa Nueva, los preparativos realizados por los anfitriones. Pero hay que tener en cuenta los preparativos de los huéspedes rituales en las semanas previas al evento. Ellos han tenido que fabricar decenas de vestidos y

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

12 Constanza Ussa, “Baile amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapi” entrevista realizada el 2 de octubre de 2015, material inédito.

13 “[U]n mes antes de la fecha fijada, los hombres de la comunidad empiezan a hacer expediciones de caza y pesca a los lugares propicios en busca de dantas, puercos y otros animales. La cantidad de carne que se debe ir acumulando es grande, si se tiene en cuenta que se deberá alimentar a unas 200 personas por día.” (Fiori y Monsalvo, 1995). En Villa Nueva notamos que la carne de monte se reserva para los actores rituales, mientras el pescado se distribuye a todos.



máscaras. Toca a los hombres de la comunidad invitada elaborar sus máscaras, para las cuales se usan materiales tradicionales como la madera balso y tintes naturales. Se agregan también detalles de metal, cristal y plástico que se obtienen de productos industriales usados en la cotidianidad. Para hacer la falda y la camisa que se visten con la máscara se emplea fibra de corteza y tela de corteza respectivamente.<sup>14</sup> Además hay que asegurarse que todos los cantores-bailadores se conocen de memoria sus cantos, pasos y movimientos. Suponemos que es preciso enseñarles a los más jóvenes y ensayar, pero esta suposición es discutible, dado que más de una vez se nos aclara que los participantes ya saben todo lo relacionado a su máscara y su canto, sin requerir ensayo alguno.<sup>15</sup> Los tradicionales de la comunidad invitada también tienen que curar a los cantores-bailadores y curar su viaje de ida y vuelta. En fin, son muchas las actividades que han precedido a esta mañana del inicio del baile. En términos inmediatos, de este día inaugural del baile, ya sabemos que desde las 3:00 de la madrugada los hombres se levantaron a recoger la hoja de coca en las chagras, para preparar el mambe. Y desde las 4:00 las mujeres iniciaron las labores de preparación de la chicha de chontaduro y luego el casabe. Las mujeres que más participan en estas labores son las del núcleo familiar inmediato del capitán de maloca. En este caso, el “mono” (rubio) Elías no tiene mujer, algo inusual en un capitán de maloca, por lo que su madre, las esposas de sus tíos y algunas hermanas y primas han debido

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

14 Para pintar las faldas de fibra de los hombres se usa *Bignonia chica*, según Schultes, p. 26.

15 Ver entrevista a Faustino Matapí antes citada, Constanza Ussa (2015). Un joven cantor a quien le pregunté insistió en restarle importancia a los ensayos, diciendo que los cantores se aprenden los cantos “de una” (instantáneamente).



asumir labores que corresponderían a su mujer. El maloquero Elías es un hombre albino fornido y alto que viste gorra militar, camisa de manga larga y pantalones largos, por lo que tiene el aspecto de un soldado norteamericano.

Pasamos un rato en la mañana en casa de Parmenio, conversando y pintándonos con el huito. Pero luego nos percatamos que hacía rato, como desde las 9:00, habían comenzado a llegar algunos invitados de comunidades vecinas que no eran invitados rituales de la comunidad huésped en sí, sino más bien asesores de los anfitriones. Pronto tuvimos la seguridad que desde ese momento (9:30) en adelante lo más interesante ocurriría en la maloca y decidimos ubicarnos allí el resto del tiempo. La gente ya se estaba acomodando en la circunferencia formada por los largos bancos y el espacio adyacente a la pared donde se cuelgan las hamacas. En esta circunferencia eventualmente llegaron a caber casi doscientas hamacas. El centro de la maloca está constituido por los cuatro grandes pilares (llamados estantillos en el español local) que sostienen su gran techo cónico, los cuales encarnan a los cuatro vivientes llamados Kapurilakena que sostienen el territorio y son el fundamento de la sociedad matapí. El espacio que queda dentro de los cuatro pilares o estantillos es el centro de la maloca, y se distingue de un segundo espacio circular que lo rodea, yacente entre los bancos y los estantillos. En suma, la maloca contiene cuatro círculos concéntricos: el interior a los cuatro estantillos y el inmediatamente exterior a estos, estos dos círculos constituyen el escenario donde ocurre lo más importante del baile; se le suman el círculo delimitado por los bancos y por una hilera circular de 16 pilares o estantillos menores, que incluye la circunferencia donde van las hamacas, luego delimitada por la





pared exterior. Esta pared es el cuarto círculo concéntrico, que es frontera con el mundo exterior a la maloca. Si se entra por la puerta de las mujeres, que como hemos dicho mira al oeste, inmediatamente a la derecha está el fogón principal, que nunca se apaga. A la izquierda de la puerta de las mujeres se ubica, para esta ocasión, el catirajano, el gran envase hecho con palos de madera, amarraduras de bejuco y hojas de palma de milpesos, de unos dos metros de alto, donde se guarda la masa de chontaduro para toda la chicha a consumirse, y a su izquierda radica el mambadero, con los dos bancos donde el tradicional y el capitán de maloca deberán permanecer sentados durante dos días y dos noches presidiendo todo el proceso. Al lado opuesto de la puerta de las mujeres está la puerta de los hombres, por donde entrarán y saldrán los actores del espectáculo. La estructura completa de la maloca tiene forma de un gran cilindro de paredes muy bajas con un techo muy alto de cúpula cónica. La estructura completa tiene un diámetro de aproximadamente 20 metros y una altura en el centro de otros 20 metros. Está construida con palo de apu y hoja de palma de pui,<sup>16</sup> amarrados con bejuco, los materiales tradicionales de toda maloca en la región. No se usa ninguna pieza de metal. Una cumbrera a dos aguas con dos ventanas triangulares, una mirando al este y la otra al oeste, corona la punta cónica del techo. Las dos ventanas se ubican con respecto al sol de tal manera que su haz de luz se desplaza como reloj y calendario por el interior de la maloca, marcando horas del día y ciclos anuales importantes.

El círculo interior se reserva para los personajes y acciones más importantes del baile, es la zona de transformación y provee el acceso a la dimensión plena de los seres a invocarse; en el segundo círculo, una especie de zona de transición, es dónde

16 *Manritia carana*, según Richard Evans Schultes, p. 26.



más bailan, en su debido momento, personas del público que no son cantores enmascarados. Esta distribución es flexible y admite variaciones. Ambos círculos son espacios despejados, sin mobiliario alguno; son los escenarios del canto y el baile. El tercer círculo, donde están los bancos y detrás de estos, las hamacas, es el espacio propio de los espectadores. Entre los bancos y la pared se cuelgan las hamacas, y es donde tradicionalmente deben permanecer las mujeres y los niños durante el baile, a menos que salgan a bailar. Los hombres que no están bailando deben permanecer en los bancos, no en las hamacas. El cuarto círculo, la pared de la maloca, es la frontera entre el mundo exterior (no doméstico, donde todo ser es presa o depredador) y el interior de la maloca, que es donde los seres comparecen a actuar como humanos capaces de concertar las alianzas y relaciones de convivencia no reducidas al rol de presa o depredador, imprescindibles para el manejo del mundo.

Ya instaladas en la maloca estaban las personas de las comunidades de Quebrada Negra y Puerto Lago, que han llegado pintados con las bandas de huito y líneas de carayurú en la cara. Vimos que era en la maloca donde se había estado aplicando esta otra pintura adicional. Según consignan las notas de Lilian y Juliana:

En el centro de la maloca se coloca el pensador con semillas de achiote y una piedra amarilla sagrada que tiene talla en los dos lados (no la pudimos tocar porque es sólo para los hombres, no conocemos su textura). También había carayurú. Cada quien se pinta la cara. También hay un adulto que pinta a los niños; a estos primero se les pinta con una piedra



de los antiguos que tiene el poder de la protección. El achiote funciona como una base sobre la cual se aplican los otros dos colores, la tierra amarilla (tenemos dos nombres jewan o jeba) sólo es utilizada por los hombres y el carayurú puede ser utilizado por ambos sexos.<sup>17</sup>

Se pudo notar que las mujeres se pintan más bien poco. Sin temor a exagerar podemos afirmar que los hombres definitivamente predominan en todos los aspectos visibles de este acontecimiento. Todo propende a destacar la visibilidad del género masculino. Los hombres realizan las actividades de mayor impacto estético, desde las pinturas corporales, las máscaras, los cantos y los bailes principales, hasta la música instrumental. Sólo los hombres (adultos y niños) actúan como máscaras. Las mujeres se unen a bailar junto al público general sólo en determinados intervalos. No tienen ningún rol particular como cantoras ni son personajes-máscara. Esto no desdice que las mujeres sean un elemento absolutamente indispensable en todo el proceso, pues son ellas quienes producen toda la comida y la bebida, determinan un sinnúmero de actividades logísticas que lo hacen posible y sobre todo ponen su cuerpo, su pensamiento, su voluntad, su acción, su mirada y su percepción, sin los cuales nada existe. Según la costumbre, la mujer del maloquero es la persona que realmente hace posible la existencia misma de la maloca como espacio ceremonial y colectivo. En el caso de este tipo de baile es ella quien organiza y articula todas las acciones fundamentales relacionadas con la bebida, la comida y

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

17 Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero, “Notas de observación del Baile del Muñeco”, marzo-abril 2015 (material inédito).



la asignación de roles y tareas diversas.

Alrededor de las 10:00 comenzaron a realizarse unos bailes con no más de 10 a 15 participantes, sobre los cuales nos comentó Elías, nuestro motorista y guía, que eran más bien bailes preparatorios, como decir en saludo al baile propiamente, que comenzaría más adelante, cerca del mediodía. En estos bailes breves participaban las personas que habían llegado como asistentes y asesores; y también participan hombres residentes de la comunidad. Los hombres se paran lado a lado en una sola fila, entrelazados de brazos. Alternan dos tipos principales de movimientos: primero se detienen e inclinan al mismo tiempo sus torsos hacia delante, marcando el movimiento con sus brazos entrelazados mientras entonan al unísono un canto rítmico; luego caminan, en la misma formación, entrelazados de brazos lado a lado, en dirección contra el reloj y mirando hacia el centro de la maloca, dando pasos fuertes que hacen sonar sus guayas (sonajeras de los tobillos). Mujeres y niños acompañan a distancia, en paralelo, los desplazamientos del grupo de hombres, pero no se entrelazan todos, sino que caminan individualmente, en pares o a lo sumo tríos y se ubican del lado del círculo interior. Esta participación de mujeres y niños es informal e intermitente.

Los propios cantores-bailadores rituales invitados, que siempre vienen de otro lugar, en este caso Puerto Nuevo, ya estaban llegando a la comunidad, pero habían acampado a cierta distancia, cerca del río, por no tener aún permiso para aproximarse a la maloca. El acto de aproximarse a la maloca es muy delicado, pues los invitados rituales, por definición, con sus máscaras y voces, invocan a numerosos seres y animales del bosque. Nunca está demás reiterar que el bosque, fuera de la maloca, es un universo peligroso, tóxico, en que toda relación



se basa en dos roles fundamentales: ser presa o ser depredador. Como hemos dicho, se establecen alianzas y relaciones de colaboración y convivencia, pero siempre hay que tener cuidado del peligro representado por tantos cuerpos distintos de tan diversa naturaleza como seres hay en el bosque. Por eso las alianzas y concertaciones se realizan con mediación de complejas precauciones y procesos de purificación y cura de las partes involucradas. Los cantores-bailadores, a los que nos referiremos aquí como máscaras, comenzaron a presentarse cerca del mediodía, entrando y saliendo exclusivamente por la puerta de los hombres cuando les correspondiera. Sus familias permanecían aguardando en el puerto. En la entrada de esta puerta se ubican jovencitos que les suministran chicha y mambe a las máscaras según éstas van saliendo. Ambos productos son importantísimos: en primer lugar son regalos rituales al personaje invocado por la máscara, y además ayudan a los actores a hidratarse y reponer azúcares y vitaminas (con la chicha) y a combatir el cansancio y reponer minerales (con la coca) en un evento que se extiende por unas 42 horas. Estuvimos sentados cerca de la puerta y vimos como los actores al salir bebían chicha y tomaban mambe sin falta, con gran fruición. Los jovencitos encargados de esta función les servían con mucha diligencia.

Como hemos señalado, los invitados rituales son los bailadores-cantores de la comunidad de Puerto Nuevo que han de llegar disfrazados. Todos los demás son asistentes, espectadores no rituales que cumplen diversas funciones, desde simplemente observar y unirse al baile en los momentos indicados si así lo desean, hasta asesorar y proveer asistencia a los anfitriones. La mayoría de las entradas de máscaras consisten en varias estrofas de canto-baile y acciones escénicas, performativas, que



van seguidas de rondas ampliadas de baile a las que se unen los asistentes que deseen. Estas rondas ampliadas consisten en recorrer el segundo círculo concéntrico, que rodea los cuatro pilares, según las manecillas del reloj, dando pasos específicos. Pero hay variaciones: a veces las rondas ampliadas se desplazan también dentro del primer círculo interior de los cuatro pilares. Otras veces no se sigue necesariamente el trazado de los círculos concéntricos, sino que los conjuntos se desplazan en línea recta, de norte a sur y este a oeste o viceversa, cruzando el centro, caminando hacia delante y hacia atrás alternativamente. En estos casos, los bailarines no rituales que se unen al baile, se sitúan cara a cara frente al grupo de máscaras y avanzan y retroceden, acompañando los retrocesos y avances de éstos a breve distancia, en paralelo. Lo que siempre se mantiene es el bailar todos hacia el frente o hacia atrás agrupados en filas de lado a lado. No recordamos haber visto movimientos en “fila india” (uno detrás de otro, tipo culebra) ni de parejas cara a cara. Los danzantes de estas rondas ampliadas se agrupan en parejas, tríos, cuartetos, quintetos de ambos sexos y de toda edad, que se entrelazan de hombros lado a lado, orientados de cara a la misma dirección, incluyendo infantes cargados por adultos o niños mayores. También se entrelazan por la cintura. Cuando la ronda va llegando a su final se acelera bastante el paso hasta el punto de correr.<sup>18</sup> El acompañamiento musical a las voces consiste en los propios sonidos de los pies y macanas o mazos (usados como bastones) que golpean el suelo, sonajas (guayas) amarradas a los pies, las manos y las macanas o mazos, ramas sonajeras, maracas, e instrumentos de viento tradicionales de distinto tamaño, tipo carrizo (flauta de pan), flauta y trompeta.

xxxxxxxxxxxxxxxx

18 Más adelante repasamos con más detalle la dinámica de estas rondas ampliadas, las cuales constituyen la expresión exclusiva de la



Durante las primeras dos horas, los invitados rituales y sus acompañantes han aguardado en los alrededores de la maloca, preferiblemente a cierta distancia. Después del saludo ceremonial, que debe ocurrir en la tarde, se les da permiso a acampar cerca de la maloca. Les es prohibido entrar en la maloca excepto cuando les corresponde según el orden de presentación que les toca a sus respectivas máscaras. Es decir, deben limitar sus entradas a la maloca al turno que les toca presentar su respectivo papel, sin que les sea apropiado compartir con los demás participantes en ella fuera de este momento específico, dentro de su papel. Esta prohibición se levanta en la segunda etapa del evento. Cabe advertir que cada personaje que entra a la maloca en la primera sección del baile puede tener un nombre en singular o en plural, pero es una figura representada, con algunas excepciones, por más de una máscara. Muchas máscaras representan, por ejemplo, a Tori y aunque mantienen aspectos semejantes que permiten identificarlas, nunca son idénticas. El acto mismo de entrar en la maloca es una acción con implicaciones cósmicas, pues cuando el ser personificado por las máscaras penetra este espacio, debe asumir su cualidad de “ser gente” y con ésta, un aspecto sólo esquemáticamente antropomórfico. Por esta razón es que la factura de las máscaras no se propone crear una representación “realista” de cada animal (como los disfraces de Disney World),<sup>19</sup> sino que se asume como vestido de “gente”, es decir de humanos, con unos pocos elementos que hacen referencia simbólica a algunos rasgos o afectos del animal en cuestión,

---

segunda parte del evento.

19 Las anotaciones de Schultes antes citadas (ir a Cap. 1) enfatizan algunos elementos miméticos o “realistas” de las máscaras, de sus cantos y gestualidad, pero nuestras observaciones nos mostraron que el conjunto dista mucho de ser así.



dejando claro que un animal-persona con cuerpo de gente puede transformarse y reasumir su cuerpo animal al menor descuido. Son ciertas circunstancias muy delicadas las que les permiten a los seres de la selva concurrir amigable y pacíficamente como humanos en un espacio dado.

Cada personaje puede ser asumido por una multiplicidad de máscaras similares y a su vez, a falta de máscaras suficientes, un mismo tipo de máscara puede servir para encarnar a personajes diferentes. Otra cosa a tener en cuenta es que éste no es un ritual de *posesión* propiamente hablando. El individuo que usa la máscara y actúa como cantor-bailador no es poseído, en cuanto individuo, por el personaje que representa, sino que con la ayuda de la máscara, la voz, las palabras, los pasos de baile y los instrumentos musicales acompañantes cada actor construye un *devenir* animal, un intercambio de cualidades entre el humano y el animal que no se debe confundir con una posesión del individuo que realiza la actuación al cantar y bailar. El personaje cósmico es el espíritu de la máscara como tal, es ésta como entidad la que asume la persona cósmica, espiritual, actuando como cuerpo de la misma. La máscara es un atuendo que cubre el cuerpo entero sin separar realmente el rostro del resto del cuerpo. La máscara es también la voz y los movimientos inseparables de ella.













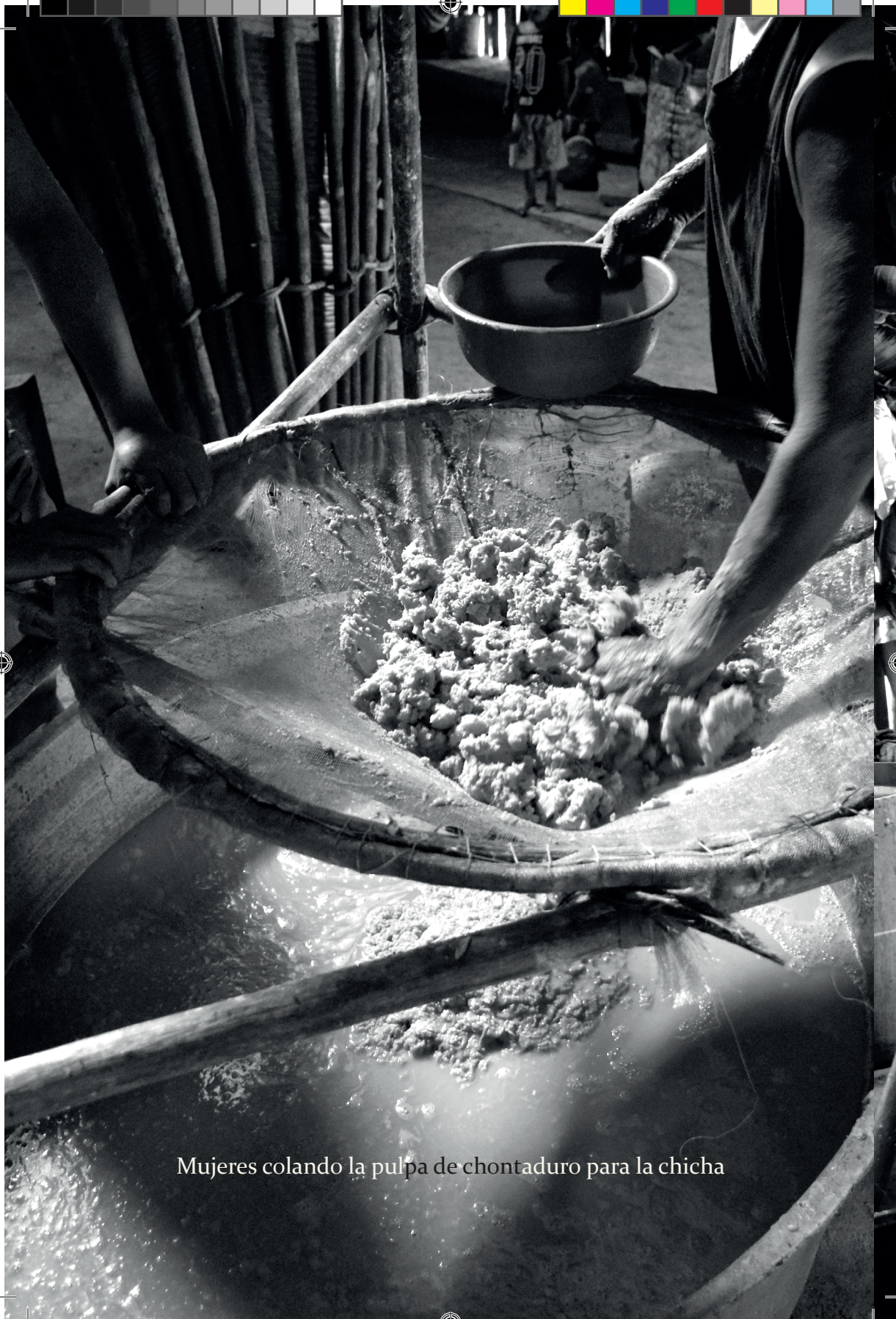




Catirajano donde se guardará la masa de chontaduro para la chicha  
(izquierda)







Mujeres colando la pulpa de chontaduro para la chicha















Haciendo la torta de casabe (arriba y siguientes)











El tradicional, Roberto, se pinta para la celebración





El maloquero, Elías  
Notar las manos pintadas de huito, color morado







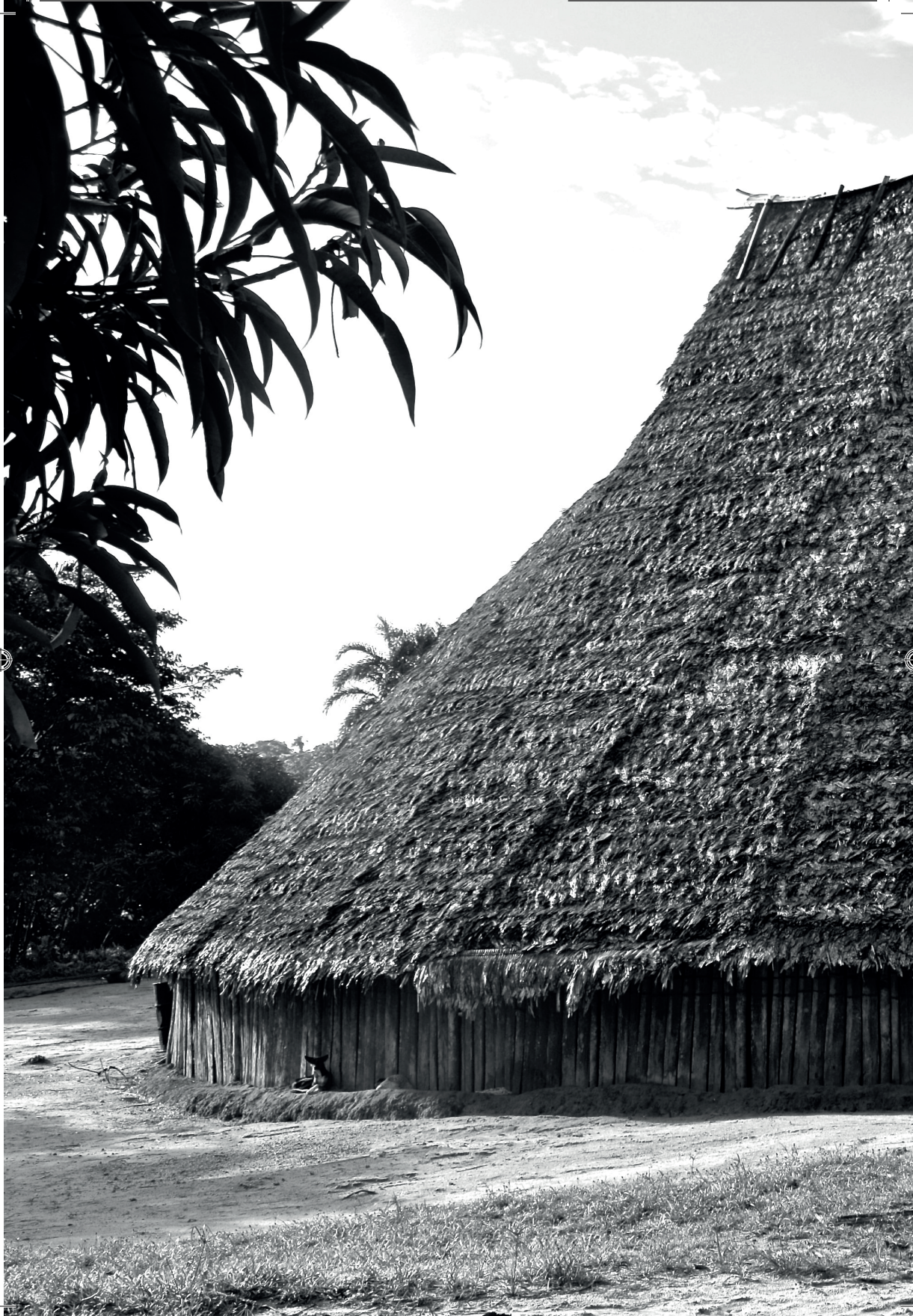




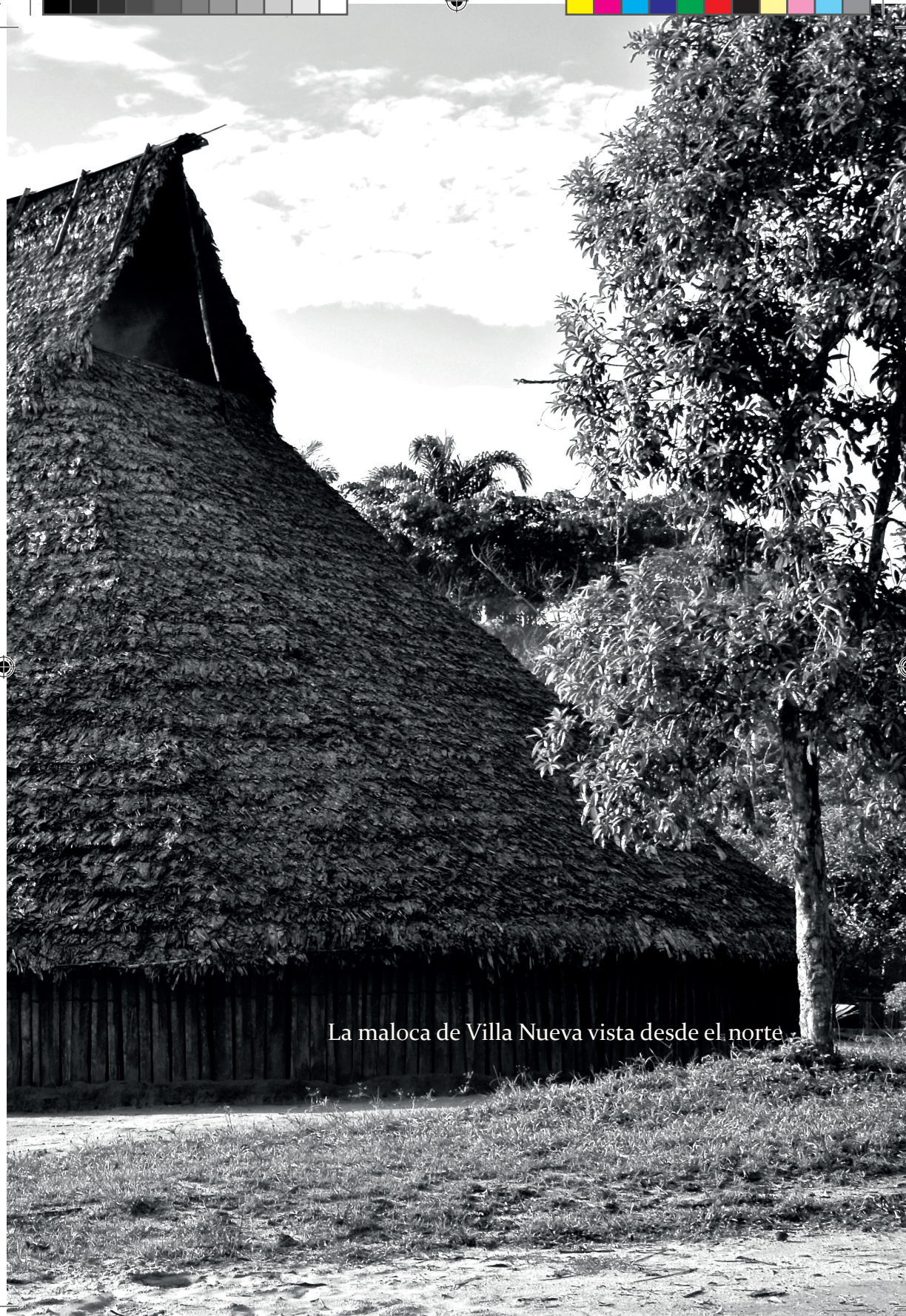












La maloca de Villa Nueva vista desde el norte





La cumbrera tiene dos ventanas triangulares que abren hacia  
el este y el oeste













La puerta este, de los hombres







La hamacas se cuelgan en el tercer círculo  
concéntrico  
donde caben unas doscientas cómodamente













## Entran las máscaras

El Baile del Muñeco propiamente, con su alucinante secuencia de máscaras, comenzó poco después de las 11:30 de ese 1<sup>er</sup> de abril. La maloca estaba repleta. Elías y su padre Roberto, el maloquero y el pensador tradicional respectivamente, se sentaron en sus bancos de pensamiento a la izquierda de la puerta del oeste, de las mujeres, en el segundo círculo concéntrico. Ellos dos permanecieron en sus bancos de pensamiento, ejerciendo su función de saludar y recibir a las máscaras visitantes y de presenciar las danzas compartidas por todos durante toda la celebración. Hombres y mujeres se acomodaban en el segundo círculo concéntrico, sentados en los bancos o de pie. En el tercer círculo, donde colgaban las hamacas o chinchorros, había mayormente mujeres y niños. Esta distribución es laxa, cualquiera se puede situar donde quiera y caminar por donde quiera pero de manera espontánea se establece un orden. El ambiente es de “alegría suntuosa”, formalmente informal. Los niños hacen lo que quieren, entre los adultos cada cual conversa, ríe, fuma, mamea coca, reposa, se levanta, saluda, llama a otro en voz alta, sale y entra cuando quiera, si bien se supone que durante el período propio de la entrada de máscaras se permanezca dentro de la maloca. Ello se logra de una manera flexible y natural. Se disfruta una actitud de atención intermitente y relajada que admite distracciones a granel.



A las 11:38 entraron por la puerta de los hombres, del este, los primeros Tori. Unos ocho varones, dos de ellos niños, visten máscaras del Tori. El Tori es legión, es uno y es muchos. Entran con pasos de danza rápidos. Parecen deslizarse por el suelo por el efecto de sus faldas largas. Éstas son de fibra, con tonos de rojo y negro en la parte inferior. Llevan máscaras que cubren la cabeza entera hechas con madera de balso y pintadas con diseños mayormente negros, montadas sobre capuchas cónicas color tabaco rojizo hechas de corteza. También visten chaquetas de corteza que cubren todos sus brazos. La única piel que no va cubierta por la máscara-disfraz de cuerpo entero, en las manos y los pies, está pintada con el color de los muertos, morado de huito. Las máscaras no parecen imitar sino seres de otro planeta con ojos atravesados de líneas cruzadas y proyecciones que pueden ser orejas o antenas, o bien cuernos o narices. Las máscaras en general contienen muchos elementos abstractos en su diseño. Los elementos miméticos de los animales que representan, aunque existen, son esquemáticos y no tienden al realismo. Por ejemplo, muy poco de mono, apenas algunas caritas circulares, tienen las máscaras que representan a distintas especies de primates. Igual sucede con las que representan a otros mamíferos, a insectos, a aves. Si los espectadores conocedores de la tradición no le dicen a uno, es casi imposible determinar a qué especie representan. Hay que tomar en cuenta que en las tradiciones de dibujo amerindias existen codificaciones de la figuración y la representación que no nos son inmediatamente accesibles, por lo que a primera vista muchas figuras nos parecen abstractas. A esto se añade que la máscara no representa simplemente a un animal dado (o cualquier otro ser biótico o abiótico), sino la máscara que el espíritu animal emplea para



presentar un cuerpo humano ante los humanos. Lo que vemos es al animal enmáscarándose como humano, en una dinámica en que enmascararse es, de hecho, transformarse en el ser al cual la máscara corresponde. La máscara no representa al animal, sino el devenir humano del animal que se efectúa por obra del devenir animal de los actores-danzantes-cantores. Entonces, la máscara no representa ni al animal ni al humano, a ninguno de los dos términos, sino al proceso relacional entre ambos términos, o sea, el devenir mismo entre lo animal y lo humano que hay en cada ser.

Orlando, pensador tradicional de la comunidad anfitriona, Villa Nueva, me explicó que los animales (y otros seres), desde su propio punto de vista, se conciben a sí mismos como humanos. En consecuencia, las casas, alimentos e implementos de ellos, aunque nosotros los vemos como propios de animales, son para ellos parte de su vida normal como gente. Por ejemplo, lo que vemos como un montón de barro en el fondo de un quebradón, para la gente rana es una maloca muy bonita y limpiecita con todo lo necesario para vivir cómodamente. Además, lo que vemos como los colmillos, las garras, u otras partes del cuerpo de los animales, para ellos son sus flechas o hachas, y así por el estilo. Su cuerpo es como una camisa que se ponen. En cambio, ellos nos ven a nosotros como animales, por ejemplo, como micos, osos hormigueros, loros, hormigas, etc. Sólo si uno se purifica bien con la dieta, cuando visita la maloca del animal, este lo reconoce a uno como gente. Pero hay que tener mucho cuidado, pues ante cualquier falla o descuido en la dieta o las curaciones para pedir permiso, el animal puede voltear a ver a uno como animal y entonces atacar. Suelen atacar con enfermedades enviadas mediante flechas, espinas o pelos. Es interesante que





este pensador matapí del Mirití-Paraná, quien no ha oído nada de las teorías antropológicas ni los debates correspondientes, coincide casi al pie de la letra con el llamado perspectivismo amazónico tal cual elaborado por Eduardo Viveiros de Castro. Fue interesante escucharlo de su boca, sin que yo le preguntara nada ni aludiera al tema. Todo lo anterior complica muchísimo la fenomenología y ontología de la máscara. En cierta manera la máscara representa y, de hecho, efectúa, paradójicamente, el desenmascaramiento de los animales, que gracias a ella se pueden aparecer en la maloca como los humanos que ellos conciben que son, desde su perspectiva, quitándose así, temporariamente durante el baile, el «vestido» animal que define la relación entre otras especies y el homo sapiens, y que articula la perspectiva de éste. Vemos que ser animal o ser humano es un asunto relacional, y no corresponde a una metafísica de la fijeza inmutable.

La impresión que causa el canto es de la misma intensidad que la de la máscara, pero es aún más extraña. Los cantores parecen intentar articular los primeros sonidos de alguna palabra enigmática que no alcanza a pronunciarse del todo. Como cuando se intenta hablar durante una pesadilla. La voz parece ser ventrílocua, viene de la máscara, no de la persona que la porta. La melodía consiste en unas cinco a siete notas que oscilan entre la queja desesperada, el deseo anhelante, la amenaza y la chanza humorística, pero predomina la melancolía. Lo que más se escucha son las frases vocales “i-o, i-o, i-ooo”, que con cada nueva “i” suben una o dos notas hasta alcanzar tonos de desesperación y van descendiendo en tono y volumen para subir de nuevo.

Otro aspecto notable es que, en el caso de los que representan al Tori, el primer personaje que desfila, cada uno



exhibe y agarra con una o dos manos “su” pene de gran tamaño. Cada pene está hecho con materiales y formas diferentes y distintivas como si quisiera destacar una personalidad propia. De cuando en cuando los Tori asedian, obviamente en broma, a determinados hombres entre los espectadores que están sentados en los bancos circundantes y simulan querer copular con ellos, intentando hundirles el pene postizo entre las piernas con gran vigor. Notamos que nunca asediaron a mujeres, excepto si eran no-indígenas. Las personas así asediadas, para librarse de ellos, tienen que complacerlos, ya sea agarrándoles el pene postizo y simulando que los masturban, ofreciéndoles mambe o chicha, o todo lo anterior. Ello provoca grandes risas y diversión del público. Pregunté por qué los Tori mayormente asedian a los varones. Una señora me dijo: “Porque los hombre son los que preñan; para que puedan preñar”. En un momento dado dos de los Tori saludan ceremonialmente al maloquero y al tradicional, repitiendo los gestos procaces. El maloquero y el tradicional les dan coca, chicha y les soplan lucují (una preparación de rapé de tabaco) con tubitos hechos de hueso que se bifurcan para entrar en los dos orificios de la nariz del recipiente. No hay otro episodio más enigmático que el de los Tori. Luvinia Fiori Reggio y Juan Monsalvo, en su descripción ya citada de un Baile de Muñeco celebrado por gente de la etnia makuna, aseguran que el Tori es el principio de Eros y constituye como tal el epicentro de toda la celebración. Pero nuestras observaciones de esta celebración de la etnia matapí no nos permiten asegurar lo mismo.

Sin que los Tori hayan salido ya entran las máscaras del mono maicero. En las manos llevan guayas sonajeras y ramas. Casi se siente el viento de las ramas. Mientras unas máscaras del Maicero danzan en círculo alrededor de los cuatro estantillos



que representan a los así llamados "cuatro vivientes", es decir, los cuatro hermanos Karipulakena, personajes primordiales de la historia de los matapí, dos máscaras se dedican a cantarle a cada uno de los cuatro estantillos para curarlos, moviendo sus varas sonajeras. Se detienen varios minutos en cada uno. Estos estantillos son el sostén estructural principal de la maloca. Son manifestación de los cuatro hermanos que sostienen el mundo, es decir, que fundan el territorio como resultado de sus travesuras geniales. El capitán de los invitados obtiene alimentos del maloquero y se los entrega al cabecilla de los maiceros. El capitán maicero sale de la maloca con la macana (mazo de guerra con sonajeras) al frente y le siguen las máscaras del Maicero y del Tori. Mientras llega el próximo personaje, hombres y mujeres presentes se acercan y toman libremente la chicha y mambe que se pone a disposición de ellos en la maloca. Se suceden luego varias entradas y salidas de Tori y Maiceros. Para ofrecer una idea del ritmo y secuencia de los eventos, cito un fragmento del cronograma de observación anotado por Lilian y Juliana que registra lo ocurrido al principio, incluyendo algunas de las las escenas ya descritas, todas las cuales son parte del preámbulo al saludo ceremonial.

«12:00

Maicero y Tori Se hace entrega de comida, chicha, casabe, cerdo y pescado ahumado, olla con tucupí y coca. El capitán de los invitados hace entrega de los alimentos al cabecilla de los maiceros. El capitán sale con la macana al centro mientras maiceros y Tori salen con la comida, quedando tres Tori en la maloca. Cuando salen los Tori la gente grita: "ooeee".

Esta es la primera de las tres veces que se reparte comida,



representando esto un regalo para los animales y demás personajes. Toda la comida recibida la ponen en el catirajano, que es un armazón hecho con palma de milpesos. La cosecha de esta palma es en mitad de año y se llama queñala en yukuna; también para este fruto existe un baile.

12:17

Mientras la maloca queda desocupada de invitados, los asistentes nuevamente cantan para mantener el ritmo del baile, inician el canto de la cuarta estrofa del baile tanimuka del chontaduro.

Mientras esto ocurre se dice que los Tori y los maiceros se están comiendo las cosas que se les entregaron.

Dentro de la maloca se dispuso de chicha y mambe públicos para que se puedan acercar libremente los interesados a tomar y mambear, primero pasan los hombres y de últimas las mujeres.

Desde el inicio del baile y hasta el saludo oficial es prohibido salir de la maloca, por lo tanto durante este periodo todos los asistentes y anfitriones deben estar adentro cantando y esperando el regreso de los invitados.

12:43

Se canta la quinta estrofa, esta vez a cargo de los matapí. Éste es el canto de espera del Tori.

12:57

Tori (animal: picalón): Regresan a la maloca dos Tori adultos y luego dos niños.

13:05

Maicero (animal: mico maicero): Entra un maicero con los trastos y se aproxima al catirajano.

13:09





Maicero (animal: mico maicero ): Hay 13 maiceros que bailan y cantan en cada uno de los estantillos o pilares. Estos entran a la maloca de izquierda a derecha, bailan en círculos y se turnan en el centro. Se dirigen a los estantillos o pilares de a dos personas.

13:23

Maicero (animal: mico maicero ): Salida de maiceros

13:27

Los asistentes de Puerto Lago cantan la sexta estrofa tanimuka. Se sigue esperando en la maloca; es aún prohibido salir.

13:44

Maicero (animal: mico maicero ): Entran dos maiceros a cantarles a los pilares en el orden inverso al anterior, inician por el último de la entrada anterior.

13:46

Tori (animal: picalón): Entran dos Tori, paulatinamente ingresan más de forma individual hasta concluir con una pareja que entra junta, para un total de 7 Tori.

14:02

Tori (animal: picalón): Permanecen dos tori en la maloca bailando en el sentido contrario al anterior, ahora van de oriente a occidente.

14:03

Tori (animal: picalón): Salen todos los invitados de la maloca, solo permanecen asistentes y anfitriones.

14:23

Mientras regresan los cantores se aprovecha el tiempo para tomar chicha y mambear, este paréntesis opera igual que el intermedio anterior, primero se acercan los hombres y después



las mujeres.

14:26

En yukuna se canta la canción del pez omima, en este baile participan juntas las comunidades de Puerto Lago y Quebrada Negra. En esta estrofa se habla de la rama que vive en la orilla del río y sirve como carnada para los peces.

14:40

Viento (entidad atmosférica): Entran las mismas máscaras de maiceros con ramas muy grandes, pero representando ahora a los vientos del tiempo de cosecha del chontaduro. Significa el viento fuerte que tumba árboles.

Entre estos están tres micos maiceros muy traviesos y un Tori. Los micos agarran las cosas de la gente, se llevan las frutas y los regalos que se les brinda en la maloca y se los entregan a las mujeres que esperan afuera. Dos maiceros cantan con hojas de palma a los estantillos mientras un grupo de los mismos baila con ramas y guayas girando en torno a los cantores principales. Aunque es el mismo maicero, su canto es diferente al de la estrofa anterior.

Tori baila entre los 4 estantillos y posteriormente sale, permaneciendo en la maloca los maiceros. Estos tienen un paso específico, mueven las grandes ramas y corren para representar la caída de los árboles, a medida que avanza el canto aumentan la velocidad de los pasos significando vientos más fuertes, durante un tiempo continúa el mismo baile y el mismo canto; solo aumenta la velocidad, al final le pegan a la gente con las ramas.

En total son 12 bailadores y dos más que cantan ante cada pilar. [Finalmente salen todos los actores.]

15:21

La maloca se desocupa porque todos los asistentes deben



ir al puerto para saludar a los invitados rituales.»

Termina así, a las 15:20, el preámbulo del baile.

Salen todos de la maloca y bajan al área de la orilla del río donde aguarda el resto de los invitados rituales. Algunos enmascarados descansan y comparten con sus familias. La gente en general saluda y comparte con los invitados rituales, que por definición son parientes y vecinos de los enmascarados. En un espacio un poco más alejado del río se crea un anfiteatro natural donde se escenifica el saludo ritual, que Lilian y Juliana definen así:

El capitán y tradicional de la comunidad anfitriona e invitada, respectivamente, repasan la historia del baile, cuentan el origen de éste y la forma en que se dispone la maloca. Luego mencionan el linaje de los primeros abuelos para hacer un recorrido por la historia y demostrar cómo la tradición del baile es entregada a cada generación, pero a la vez recalcando que tiene su origen en el mito de los primeros abuelos. Hasta este momento la comunidad invitada ha permanecido en el puerto esperando la bienvenida, [ni siquiera se han acercado a la maloca aún]. Se recibe a los invitados con mambe y tabaco de humo. La comunidad invitada obtiene permiso, luego del saludo, para acercarse a la maloca. Durante este tiempo construyen los toldos [o cambuches] en los que van a permanecer los próximos días. [Guindan hamacas en ellos.] Los hombres tienen derecho a quitarse las máscaras y



los disfraces para construir los albergues. Es un tiempo de pausa del baile mientras los invitados se instalan.<sup>1</sup>

Todo el saludo ha transcurrido en lengua yukuna, según los cánones y formalidades de la tradición ancestral. Personalmente pude observar al maloquero anfitrión cuando horas antes de que comenzaran los eventos del día repasaba en voz baja a manera de ensayo todos los discursos que le tocaría dar, y era corregido por un hombre mayor. Estas largas recitaciones exigen gran precisión en el vocabulario, el cual muchas veces es arcaico y difícil de recordar.

A las 17:20 regresan todos a la maloca, listos para los eventos del grueso del baile. A partir de este momento las entradas de personajes y sus respectivas danzas se suceden de manera continua sin pausa hasta las 6:00 del día siguiente. Desfilan no sólo animales sino plantas e incluso personajes humanos. Las máscaras hacen su presentación primero, con bailes, cantos y gestos mímicos propios de su naturaleza e historia. Estas presentaciones tienen momentos en que se abren a la participación de todos los presentes que deseen bailar. Muchas interactúan con los presentes a manera de chanza. Abunda el humor, la broma, la “recocha”, como se dice en español colombiano, pero en ningún momento se viola la suntuosidad correspondiente al carácter sagrado de la ceremonia.

Este no es el lugar para describir en detalle toda la secuencia de presentación de unos 70 personajes a lo largo de 19 horas, si contamos desde que principian a entrar las máscaras

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

<sup>1</sup> Los dos pasajes antes citados provienen de Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero, “Notas de observación del Baile del Muñeco”, 2015. Material inédito.





a las 11:20, pero estimo necesario al menos nombrar y destacar algunas. Nombrarlas dará una idea de lo prolífico que es el evento.

Ya nombramos al Tori y al Maicero, que se encargan del preámbulo al saludo en el período que va de las 11:20 a las 15:20. A partir de las 15:20 entran, uno a uno, a intervalos que oscilan entre 3 y 15 minutos, los restantes personajes, casi siempre presentados por múltiples máscaras; es decir, varios danzantes entran con la máscara correspondiente al personaje de turno. Si bien cada personaje tiene su turno de entrada, las máscaras de más de uno pueden coincidir en la maloca y salir en distintos momentos o todas juntas. El elenco es el siguiente: Abeja, Nocorilla (pez), Güere-Güere (pez), Guayuve (ave), Cayuyare (árbol), Pato, Boa, Murciélago, Sanguijuela, Cangrejo, Payare (culebra), Guarulla (pez), Yatuiraya (pez), Chavinai (pez), Oso Hormiguero, Oso pequeño, Mariposa, Orejón (primate), Comején, Jaguar, Rana, Gusano, Gavilán, Cofi (gusano), Murero o mono orejón (primate), Corcuncho (hormiga), Ipuma (piraña), Madre Monte (plantas), Guayabero (primate), Carpintero (ave), Chuyaiwa (pez), Chulo, Tigrillo, Chucha, Mico Huicoco, Picalón de gravilla (pez), Zorro, Hachofia (gorila de agua), Abejón, Chupaflor, Palometa (pez), Cohenarí (pez), Mapiyu (primate), Yurupare, Guaco (rana), Anciano (humano), Pumeyu (tipo mariposa), Cazador (humano), Desafiante (humano), Trampero (humano), Secretario Confesor (humano), Raya, Garabato (instrumento), Lujulu (ave), Venado, Babilla (reptil), Cauana (árbol), Omima (pez), Palma Real, Corta Huesos (herramienta), Juansoco (árbol), Yuchi, Oso, Avispa, Espíritu de la Chicha del Chontaduro.<sup>2</sup> Hay que tomar en cuenta que algunos de estos

2 Los datos del elenco participante y el reporte del evento en general se basan en mis propias observaciones y en las notas de campo



personajes, como Tori, Mariposa, Murciélago, Orejón, Maicero, Oso y Gavilán, entran más de una vez a lo largo de la noche. Además, dada la proliferación de seres, algunas máscaras sirven para representar a más de uno, con alguna o ninguna modificación en la confección de la máscara misma, pero con cambios en los bailes y cantos.

Todos los bailes y cantos correspondientes a cada personaje poseen aspectos singulares y únicos en medio de los elementos de fondo que se repiten. La base rítmica y melódica que estructura los pasos de danza y los cantos es el elemento constante. La forma de cada máscara es una variable importante, aunque, como advertimos, hay máscaras que se usan para más de un personaje. Los elementos más variables y distintivos son los gestos miméticos, muchas veces humorísticos con que cada máscara expresa su personalidad particular. Los presentes disfrutaban al identificar a qué personaje corresponde determinada gestualidad. Los gestos no pretenden imitar la conducta biológica del animal necesariamente, sino las funciones que se le asignan en la cosmovisión ancestral, de acuerdo a lo que enseña el mito. Por esto las máscaras que presentan determinado animal se comportan de tal forma que recojen la esencia de la *persona espiritual* de ese animal. La máscara es la persona del animal, mimetiza su función cósmica; pero no se limita a ofrecer una representación mimética de la morfología o conducta zoológica del animal, aunque estos aspectos también cuentan. Este contenido esencial es el que potencia el impacto estético y espiritual de la máscara. Toda la secuencia abunda en momentos

---

tomadas por Lilian y Juliana, en especial, en el detallado registro cronológico que ellas levantaron de la primera parte de la ceremonia, es decir la parte correspondiente a las máscaras. Cf. Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero (2015).



de gran belleza alcanzada por las combinaciones de máscaras, voces, danzas y la creativa gestualidad. Las cautivantes voces, en solo y en coro, con timbres y tonalidades más que humanos le confieren una atracción magnética, misteriosa, a toda la ceremonia. Una de las presentaciones más sobrecogedoras, por su intensidad es la entrada de la Mariposa. En este episodio entran dos figuras que portan antorchas de copay. Sus pasos son lentos. Se mueven como si caminaran por el fondo del agua. Su canto es agudo y alucinante. Miran hacia el suelo. Están mirando realmente el fondo del agua, buscando los peces en la noche. Parecen visitantes de un sueño. La máscara posee alas en la cabeza. Crean a su alrededor una atmósfera acuática nocturna. La luz mágica del copay invita a escuchar en silencio sus voces venidas de no se sabe dónde. Otra figura notable es la del Secretario Confesor. Lilian y Juliana anotan en su cronograma:

Este es un sujeto que pregunta por los secretos. Invita a individuos del público escogidos al azar a confesar, susurrándoles preguntas a las personas en el oído y luego poniendo el suyo para que le susurren una respuesta. Esto fue lo que el nos preguntó a nosotros en particular (a los oídos):

- ¿A qué años fue su primera relación?
- ¿Hace cuanto no se baña?
- ¿Cuánto me va a pagar por las fotos que me tomó?<sup>3</sup>

La participación de los presentes sube y baja en intensidad según el interés que provoquen las máscaras de cada personaje. Dada la extensión del programa, no pocos entre los presentes

3 Lilian Castro Valverde y Juliana Campuzano Botero (2015).



se toman breves descansos en las hamacas e incluso duermen por ratos, pero siempre existe una atención y/o participación continua de al menos el 85% de los presentes. Calculamos la presencia de más de 200 personas, contando los niños. No pasaban de 30 los que en determinado momento estaban descansando en la hamaca o durmiendo un rato. Dado que las estrofas de entrada y presentación de las máscaras se alternan con rondas ampliadas de baile a las que se pueden unir quienes lo deseen, los presentes son participantes activos, lo que tiende a mantenerlos despiertos. En todo momento hubo chicha, coca y rapé de tabaco disponible para quien deseara. La atmósfera emocional reinante se puede describir como alegre, entusiasta, incluso eufórica, pero nunca “orgiástica” ni arrebatada. No hubo consumo masivo de alcohol aparte del reducido nivel de alcohol (3%) que tiene la chicha fermentada. En la madrugada vi sólo unas 6 botellas de cerveza y una de cachaza (aguardiente brasileño) en una pequeña pila de basura. Imperó una atmósfera de absoluta convivencia y respeto en la cual disfrutaron infantes, niños, adultos jóvenes y mayores, hombres y mujeres sin ningún incidente de hostilidad.







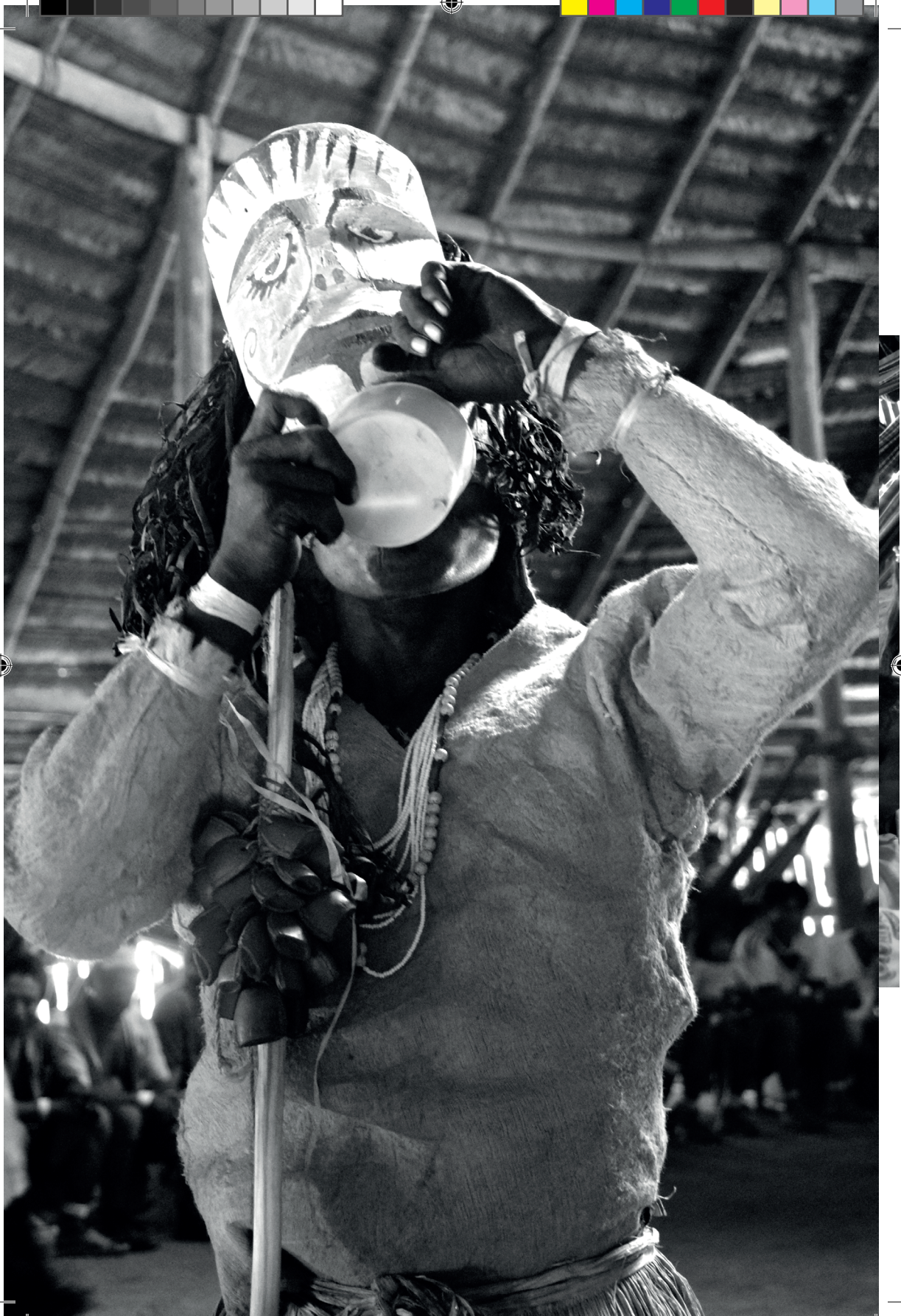
























































## El baile se despide con más baile

La primera parte del baile, según antes descrita, es cuando se sortea el acto fundamental de entrada en la maloca de los animales y otros personajes claves del bosque. La secuencia de cantos y bailes se organiza como un elaborado desfile escénico de saludos y presentaciones de seres que han sido invitados por una comunidad a compartir su maloca. La maloca es la casa cósmica, el lugar donde los diferentes sujetos del cosmos se encuentran para establecer y fortalecer las alianzas necesarias para el manejo del mundo. Muchas colectividades de seres existentes en el universo selvático tienen su maloca e invitan a otras colectividades a presentar bailes en ellas o a participar como asistentes. El desenvolvimiento satisfactorio de la larga secuencia de entrada, saludo y presentación de los seres invitados significa que ellos están cumpliendo un proceso de purificación (cura), transformación y reconocimiento que reafirma las alianzas. Como dicen los pensadores makuna, estos bailes “son otra forma de curar y proteger el mundo”. Además, “en el pensamiento, el baile es una persona.”<sup>1</sup> Los diferentes seres han interactuado, bailado, cantado (y no pocas veces bromeado y reído juntos) celebrando su amistad, intercambiando las artes dramáticas del canto, la música y el baile, así como comida, bebida, mambe (coca), lucují y otros bienes. Esto se ha logrado

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

1 En Árhem, Cayón, Angulo y García (comps.), p. 144.



gracias a la comunidad huésped que ha hecho las máscaras y ha presentado este baile capaz de convocar a los seres del bosque; todo ello como un regalo a los anfitriones. Mas también se ha logrado realizar gracias a los anfitriones, que han brindado casi todo el apoyo logístico, en especial los alimentos. Se verifica así un intercambio recíproco de dones. Después de la primera parte, las máscaras con que los huéspedes rituales han invocado a los seres del bosque ya no son tóxicas, pues las alianzas se han confirmado y se han realizado las curas debidas. Ha ocurrido un gran acontecimiento de reafirmación de lazos colectivos. Los huéspedes cantores-bailadores entonces se quitan las máscaras y reciben permiso para acomodarse dentro de la maloca con los acompañantes de su comunidad.

Ocurre un brevísimo paréntesis de descanso: los actores y sus acompañantes, que no han dormido en las últimas 24 horas, se bañan y comen rápidamente para luego iniciar la segunda parte, la cual aquí llaman “El Baile del Dormilón”. Esta segunda parte en verdad celebra el éxito gozoso del baile anterior. Se celebra que se ha celebrado. El baile se despide con más baile. Ha concluido exitosamente la parte del espectáculo más elaborada y compleja, lo que supone alivio y alegría por el cumplimiento de una comunión espiritual y artística crucial en la supervivencia de todos; por eso no importa el sueño ni el cansancio acumulado en las 24 horas previas. Además, la chicha y la coca ayudan al cuerpo a resistir. Hay energías de sobra para unas 16 horas más de baile. El Baile del Muñeco específico, que comenzó propiamente cerca del mediodía del día antes, ha concluido a mediodía del día después. Su secuela inseparable, el Baile del Dormilón, empieza poco después de mediodía y concluye al amanecer del día siguiente. Se trata, por supuesto, de un mismo baile dividido en



dos que totaliza, contando los breves recesos, unas 42 horas. En el Baile del Dormilón el elemento dramático cede ante la música y la danza. No hay ya máscaras ni personajes. Pudimos observar que se conformó un coro de unos 17 hombres dirigidos por el maloquero de la comunidad huésped de Puerto Nuevo, llamado Mapuré. Él dirigió a los cantores-bailadores enmascarados de su comunidad y fue uno de los cantores principales. El coro estaba integrado esta vez por algunos de los actores de la primera parte y por hombres adicionales de diversa procedencia: anfitriones y asistentes de distintas comunidades, incluyendo a nuestro motorista y guía, Elías.

La estructura general de este baile fue mucho más sencilla que la anterior. No habiendo ya máscaras, no consistió en entradas de personajes sino en una larga secuencia de cantos bailados dirigidos por el coro masculino. A los instrumentos musicales usados la noche anterior, los cuales usaban los propios danzantes, como sonajeras en tobillos y varas, se unieron las flautas o trompetas hechas de material vegetal, tocadas por un grupo de jóvenes. Los miembros del coro entrelazaban sus manos lado a lado conformando una línea frontal y así entrelazados realizaban sus pasos y movimientos de danza. Luego de que el coro introducía la primera estrofa del canto, se unían a bailar los miembros del público general que desearan. Por lo general el coro se mantenía dentro del primer círculo (al interior de los cuatro pilares centrales) y el resto de los bailadores ocupaba el segundo círculo concéntrico, el cual recorrían circularmente en dirección de las manecillas del reloj, en grupos de dos, tres, cuatro o cinco, entrelazados lado a lado y de hombro a hombro. Las mujeres echaban su brazo derecho por el hombro izquierdo de los varones, quedando al exterior de la circunferencia. A veces





les echaban el brazo derecho por la cintura. Los grupos desfilan alrededor de los estantillos unos detrás de otros, pero los individuos no se agrupan en filas unos detrás de otros, sino lado a lado, mirando en la misma dirección. Los pasos de baile eran pasos de caminar rítmico dirigidos mayormente hacia el frente y hacia atrás, intercalando saltos coordinados hacia adelante. No se sacuden las caderas ni se gira el torso. El rostro se dirige hacia adelante, la frente alta, con algunas series de inclinaciones del torso hacia adelante, éstas de parte del coro masculino. La metáfora que predomina es la de caminar juntos, lado a lado, hombro a hombro. Se representa el gozo de poder caminar juntos toda la tarde y toda la noche. Al igual que en la primera noche, hay variaciones, también los conjuntos se desplazan cruzando el centro en movimientos rectos de norte a sur y este a oeste y viceversa, dependiendo del tipo de estrofa. En algunas estrofas el coro masculino lo que hace es avanzar y retroceder en línea recta, mientras los participantes que se les suman se alinean frente al coro cara a cara, retrocediendo y avanzando en paralelo según avancen y retrocedan los otros. Hacia el final de cada estrofa se acelera el movimiento hacia adelante hasta terminar prácticamente corriendo. Sorprendentemente, nadie se cayó en estas carreras, aunque más de uno estuvo a punto de desbocarse. En estas rondas ampliadas participaban personas de ambos sexos de todas las edades, incluyendo infantes cargados en brazos. Los dúos, tríos, cuartetos y quintetos que se toman de hombros o de cintura lado a lado se juntan sin criterio de edad ni de sexo. Muchas veces suelen ser parientes, pero esto no es una regla. Notamos que no pocas mujeres jóvenes se visten especialmente para la ocasión con pantalones y blusas a la moda y también se maquillan. Había muchachas aglomeradas cerca de



las puertas mirando el baile para escoger con quien o quienes bailar y aprovechar que pasaran para unírseles. Ellas simplemente se acercan corriendo a la persona que pasa y le echan el brazo derecho por encima del hombro, o por la cintura, uniéndose a sus pasos. Me comentaron que, como en toda sociedad, estos son eventos en que los jóvenes solteros comienzan a buscar sus futuras parejas.

Se cantó y bailó sin parar hasta que asomó el sol cerca de las 6:00. De los 17 hombres que comenzaron en el coro permanecieron 9 hasta el final. Algunos de ellos ya habían estado cantando y bailando por dos días y dos noches sin dormir y sin apenas mediar descanso. Uno de estos era Mapuré, el líder de todo el canto y el baile. Esta hazaña fue posible gracias a la gran fortaleza de estos hombres, a su buena alimentación y al sostén especial de la chicha de chontaduro y la coca, y al contagioso entusiasmo colectivo generado en torno al evento. Hay autores que usan términos como “frenesi”, “arrebato”, “trance”, e incluso “orgía” para describir el ánimo de los participantes en este tipo de bailes amazónicos, pero esos vocablos realmente nos parecen exagerados y exotizantes: lo que hay es simplemente gran entusiasmo y energía compartidos. En el baile de muñeco hay considerable humor y alegría, pero como muy bien lo caracteriza un testigo, se trata de “una alegría grave y suntuosa”.<sup>2</sup>

Cuando el sol se asomó de cuerpo entero ya las cerca de doscientas personas que habían participado en este doble maratón de drama, danza y canto estaban acomodadas en sus hamacas durmiendo dentro de la maloca. Apenas permanecían

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

2 Jacopin, 1970, p. 161. Los pensadores makuna no dejan de afirmar que “los bailes contienen mucha tristeza, por el hecho de que mucha gente que bailó antes se murió”; en Arhem, Cayón, Angulo y García (comps.), p. 147.



conversando en voz baja y fumando en los alrededores de la maloca unos pocos que aún no podían conciliar el sueño debido precisamente al exceso de cansancio. Mas a partir de mediodía los huéspedes ya habían dormido lo necesario y se bañaban y comían para organizar su equipaje y partir. Nosotros trocamos prendas de vestir, capas de lluvia, frazadas, anzuelos, pilas y otros implementos por algunas máscaras. Conversamos con los huéspedes y en cuestión de minutos ya habíamos trabado amistad con dos matrimonios, quienes nos invitaron a visitarles en Puerto Nuevo en un próximo viaje. Antes del atardecer ya todos habían emprendido el viaje de regreso por el río Mirití-Paraná arriba en sus canoas movidas por motores peke-peke. Estimaban que llegarían a sus casas al otro día en la tarde.











## No representa otra cosa y es así

Distintos autores en la bibliografía existente sobre el Baile del Muñeco del noroeste amazónico registran secuencias básicamente similares, aunque con variaciones importantes que sólo se puede conjeturar que dependen de la etnia de los celebrantes y del momento histórico en que se han realizado. Aparte de los textos de Wade Davis y Richard Evans Schultes que citamos al principio, no encontramos descripciones específicas de bailes celebrados por los matapí. Pero sí contamos con las interesantes descripciones de Yves-Pierre Jacopin y Laurent Fontaine (éste en video) de bailes yukuna, que por la estrecha relación entre ambas etnias, son bastante similares a los bailes matapí. Fontaine enfocó en su video más bien las relaciones de intercambio, que es su tema de investigación. Oyuela (quien describe una celebración mixta con anfitriones yukuna, letuama y tanimuka, y huéspedes miraña y matapí) en varios aspectos concuerda con Århem (quien describe una celebración makuna) y con Lavinia Fiori Reggio y Juan Monsalvo (quienes describen una celebración combinada, makuna y tanimuka). Por ejemplo, dice Oyuela que estas celebraciones comparten un patrón general en la secuencia: hay una progresión del caos al equilibrio marcada por “el ataque de los Tori con sus falos gigantes y la conducta masculina agresiva” de varias máscaras que les siguen. Ello cambia gradualmente hasta desembocar en





la danza relativamente pausada, solemne y muy estetizada de Mariposa y los Dueños de los Animales (que tienen máscaras de Orejones). Todo se concluye con el Baile del Dormilón, en que se comparte una especie de equilibrio sin distinción de anfitriones y huéspedes.<sup>1</sup> A primera vista nos pareció a nosotros presenciar algo parecido a ese patrón (ver descripción en capítulo anterior), pero luego pudimos precisar que se observó más bien una progresión algo contradictoria y no-lineal, con muchas oscilaciones entre tonos humorístico-carnavalescos y tonos solemnes meditativos. Hablo de “tonos” porque la celebración nunca llega a ser carnavalesca como tal, ni enteramente solemne. También es preciso anotar que lo que Oyuela describe como “conducta agresiva masculina”, nosotros lo describiríamos como juegos eróticos masculinos de tono básicamente humorístico pero muy contenido. La mayoría de estos juegos se dirigían a otros varones, muy pocos a mujeres, que en este caso fueron las cuatro mujeres de nuestro equipo, las únicas no-indígenas en el lugar.

Como hemos dicho, a primera vista la lectura de los Tori como figuras del caos erótico se condice con nuestras observaciones. Pero vale la pena indagar un poco más allá de lo que uno cree que ha visto. Los Tori y sus grandes falos erectos llaman mucho la atención al principio. Al entrar los Tori, todos nos decían que éste era el pez picalón. El picalón (*Pimelodilla sp.*) es un pez pequeño, sin escamas, que posee una gran púa con la cual puede “picar” o “chuzar”. Clara van der Hammen explica<sup>2</sup> que para los yukuna el picalón, del cual un chamán



1 Oyuela, p. 61.

2 Clara van der Hammen, *El manejo del mundo. Naturaleza y sociedad entre los yukuna de la Amazonia colombiana* (Bogotá: Tropenbos, 1992), p. 264.





puede nombrar 18 clases diferentes, es un “propio dios”.<sup>3</sup> Esta importancia del picalón no radica en su aportación a la dieta, y ni siquiera, nos dice Van der Hammen, en su “temible espina” que puede causar heridas muy graves y peligrosas, sino en los “efectos chamanísticos [de esta espina] como generadora de enfermedades” y por tanto en el carácter depredador que tiene un animal así. En el noroeste amazónico las enfermedades y otros acontecimientos dañinos se atribuyen a ataques realizados por enemigos por varios medios, incluyendo espinas que actúan a manera de flechas; tanto las enfermedades como las acciones curativas son actos de guerra.<sup>4</sup> La autora añade que “[e]ste tipo de clasificaciones de los peces les da mucha mayor importancia a los aspectos simbólicos que a los meramente de consumo”. Dicha aseveración es muy importante, siempre que tomemos en cuenta que el símbolo en las culturas diferenciales no se reduce a una función semántica derivada, sino que tiene consistencia ontológica y agencia propia.<sup>5</sup> Lévi-Strauss ha demostrado cómo el impresionante conocimiento de la fauna y la flora que muestran los pueblos indígenas no responde a la utilidad inmediata que éstas puedan tener para suplir la dieta y otras necesidades, sino que constituye la fábrica integral de su pensamiento y su acción

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

3        Modo de decir en español que es un personaje supervital, con poderes especiales. Muchas palabras indígenas que se traducen como “dios” tienen sentidos bastante diferentes de lo que este término tiene en las lenguas indoeuropeas.

4        Esto ocurre no sólo en el noroeste amazónico, ver la excelente exposición de la guerra como aspecto inseparable de la polis cósmica en Davi Kopenawa y Bruce Albert, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami* (Paris: Plon, 2010). Kopenawa es chamán yanomami, pueblo que habita en el centro-norte de la Amazonía.

5        Roy Wagner, *Symbols that Stand for Themselves* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).



en todos los órdenes de la existencia.<sup>6</sup> Al leer la rica descripción que hace Van der Hammen del rol de los peces en la cosmovisión yukuna, nos damos cuenta que no se alcanza a conocer siquiera mínimamente el rol del Tori en un evento como el baile de muñeco sólo con concluir que es equivalente a Eros o al principio fálico de la fertilidad. El archivo chamanístico yukuna no sólo nombra 18 clases de picalón, sino que maneja cientos de clases y subclases de peces (que no siempre corresponden a las especies de la clasificación biológica convencional) correspondientes al hábitat con la ictiofauna más diversa en el planeta. La autora enfoca su atención en varias decenas de peces que forman parte de una trama simbólico-práctica de concepciones sobre la sociedad, la familia, la guerra, las relaciones interétnicas, las relaciones multiespecie, la reproducción, la sexualidad, la cacería, la horticultura, el chamanismo y el manejo del mundo. Esto explica que pueblos como los yukuna y los matapí manejen importantes archivos chamanísticos y mitológicos en torno a los peces a pesar de que a ambos se les conoce tradicionalmente como gente de cacería y no de pesca.<sup>7</sup> En fin, más que suplidores de las necesidades dietéticas, los peces en este caso, incluyendo los encarnados por el Tori, han sido históricamente, como tantas otras entidades del mundo natural para los indígenas: auxiliares para pensar (según diría Lévi-Strauss). Por otro lado, si bien en el noroeste amazónico se relaciona al pez con el falo, estableciéndose una doble identidad pez-pene, lo que supondría

xxxxxxxxxxxxxxxx

6 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. Trad. Fransisco González Aramburu (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

7 Según apuntamos al principio, los matapí son una etnia que históricamente ha permanecido en alianza estrecha con los yukuna hasta el punto de ser descritos como “los cuñados de los yukuna” y actualmente hablan el yukuna en lugar de su lengua originaria.





considerarlo un elemento masculino, también se asigna a las mujeres al mundo de los peces. Las mujeres ancestrales o son originadoras ellas mismas de los peces, o provienen del mundo de los peces. Es el caso de Ameru, la poderosa mujer-pezu ancestral que es tía de los Karipulakena.<sup>8</sup> Las mujeres-pezu siguen siendo una referencia muy actual en el noroeste amazónico, incluyendo a los matapí y yukuna. Nosotros escuchamos varios relatos sobre mujeres-pezu que “envolatan” a los hombres, se los llevan a vivir al agua y los toman como maridos. Todo esto, en fin, conlleva que al momento de pensar qué es el Tori en el baile del muñeco, no se pueda confiar demasiado en la suposición de que es simplemente el principio caótico de Eros, pues vemos que, en su cualidad de pez, se relaciona a un principio más bien *conmutador* que sirve para pensar la guerra y las alianzas, la enfermedad y la cura, lo masculino y lo femenino. El hipertexto translingüístico del Baile del Muñeco plantea entonces, no la pregunta de qué significa el Tori, sino más bien la posibilidad de explorar en qué constelación de elementos existe el Tori y el abanico de significados que es capaz de producir. Podríamos, por supuesto, extender esta precaución metodológica al resto de los personajes que entran a la maloca y se presentan durante el baile.

Se pueden escribir incontables páginas sobre el Tori que, por supuesto, no cabrían aquí. Pero cabe remarcar varias sugerencias contenidas en el comportamiento de este personaje. Quizás su presunto simbolismo fálico sea reversible. De la misma manera que el pez es también falo, el falo puede ser también pez. El cómico pene erecto del Tori tiene, en consecuencia, la capacidad de transformarse en pez. En cuanto pez, el pene es un picalón. El picalón invoca a las espinas lanzadas por los enemigos

8 Cf. Van der Hammen, pp. 251-253.



que causan enfermedades. También invoca a las mujeres-pequeñas que “se llevan” a los hombres. Habría que cerciorarse si es o no azaroso el hecho de que en la celebración observada por nosotros los Tori “puyaron” mayormente a hombres y a ninguna mujer indígena.<sup>9</sup> Tendríamos, entonces, dos conexiones: la amenaza del ataque patogénico con espinas y la amenaza de las mujeres que se llevan a los hombres (cuando nos cuenta una mujer asistente que los Tori buscan con su pene mayormente a hombres porque ellos “son los que preñan”), conectadas ambas a una acción fálica que es el reverso del ataque de los peces en una cosmovisión en la cual existe una dinámica de guerras y alianzas entre humanos y peces. Las sugerencias homoeróticas también se enmarcarían en ese cruce. Los penes son mujeres-pequeñas que buscan/“chuzan”/cazan a los varones “porque son los que preñan” y viceversa. La enfermedad es la guerra y la seducción de las mujeres es la transformación de la guerra en alianza; y viceversa. Todo se debe colocar entre comillas porque, además de que los personajes están bromeando y jugando, la combinatoria puede cambiar dependiendo de la perspectiva. La constelación de personajes y performances es un *auxiliar* del pensamiento. Lo que se entiende por *pensamiento* en la tradición amazónica es una actualización de potenciales de múltiple intercambio espiritual y físico con las corporalidades y subjetividades del territorio: por esto se piensa fabricándose cuerpos con máscaras, con el canto, el baile y el drama, tomando chicha, lucují y mambeando coca en un encuentro de colectividades. La profundidad sin fin del

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

9 El video *Un bal de chontaduro chez Gregorio yukuna* (2002), del antropólogo experto en los yukuna y matapí, Laurent Fontaine, muestra igualmente a los Tori interactuando exclusivamente con hombres del público. Publicado en <http://site.laurentfontaine.free.fr/Films.html>



misterioso canto de los Tori se testimonia en su línea melódica de deriva semiabierta, el timbre transhumano, y los tonos ambivalentes que expresan picardía, goce vital, pero también una melancolía y nostalgia inconsolables que se debaten entre la fatalidad y la esperanza propias de un deseo que no encuentra nombre. Nuestro propio ejercicio de producir este discurso ante el hipertexto del Baile del Muñeco, que no puede suprimir su impulso interpretativo, se convierte también en un personaje del evento. No enunciamos aquí una representación de cómo los indios piensan su baile, sino nuestro pensamiento ante el pensamiento que ellos dramatizan, pues lo que nos corresponde es producir nuestra respuesta a su interpelación. En estas líneas apenas ensayamos conjeturas transitorias que la conducta de la máscara Tori no garantizará nunca. Faustino Matapí, pensador tradicional y maloquero de la comunidad de Puerto Libre, evita confirmar interpretación alguna ante nuestras preguntas sobre el Tori, tal vez para dejarnos saber que lo importante del Tori no es lo que pueda *significar* sino lo que puede hacer. En la entrevista que le realiza Constanza Ussa, Faustino enfoca en lo que el Tori hace y descarta los excesos interpretativos:

*¿Se relaciona Tori con algún mito o historia? ¿Por qué es el picalón el Tori y no otro animal?*

No, es sólo un animal, no representa otra cosa y así es. Cuando se saca la máscara es el picalón; pero no se sabe por qué es el picalón el que se disfrazó así. Eso es así de otro mundo; uno no sabe que pasó allá, toman chicha entre ellos, allá.





*Los que entran por cada animal entonan un canto específico,  
¿qué dicen en esos cantos, dicen algo específico de cada animal?*

No, nada dicen.

*¿Pero por qué cuando uno está en el baile escucha decir a  
los presentes que la entrada de este animal son tantas estrofas  
y la del otro otras tantas?*

No, eso es otra música. Ahí la historia se habla entre cantos y viene recocha. Cuando entra, el Tori habla groserías, por eso hay recocha; él dice groserías. Por eso cada uno canta diferente. Con el Tori es recocha, es alegría con el que canta. La máscara del picalón tiene boca grande. Cuando usted se puso máscara ya el animal entró en su cuerpo, usted se convierte en el animal; cuando ya sale y se pone otra máscara el animal ya salió y entra el otro, y así...

*¿Por qué el Tori gesticula como un animal que está  
copulando, que está buscando sexo, como una figura del pene?*

No es pene, es un chuzo, él viene a picar, por eso él está pidiendo, ve a una mujer y va a pedir chicha y hay que darle. Hay unos que son brutos pa' tomar, cada uno tiene su medida. Él viene con el palo de cucha, el chuzo, por eso los curas decían que venían a enseñarles a los niños groserías [sexuales], pero no nada tiene que ver con eso.



*¿Entonces fueron los curas quienes vinieron a meterle la malicia, porque no tiene nada que ver con lo que ellos dicen respecto al sexo?*

Lo que tiene es el chuzo del picalón, ahí es la recocha. ¿Hasta dónde me picó? ¿Le dolió? Y ahí la gente comienza a reírse, a recochar.<sup>10</sup>

Además del Tori, hasta donde pudimos observar, entran a la maloca 70 personajes adicionales cada uno con un tipo de máscara específica (la mayoría representados por dos o más actores enmascarados de forma similar). Pudimos identificar 12 mamíferos, 12 insectos y otros invertebrados, 10 peces, 6 aves, 3 reptiles y anfibios, 3 humanos, 4 árboles, 1 fenómeno atmosférico (viento), 2 instrumentos o implementos y un espíritu. Falta identificar qué especies o entidades representa el resto de las máscaras. La entrada de un personaje (representado muchas veces por un grupo de varias máscaras semejantes que comparten la misma identidad) y su presentación en el baile constituye la unidad básica de la secuencia. El evento se estructura como un desfile de personajes invitados en torno a los cuales se desarrollan determinadas estrofas de canto y baile que les corresponden. La entrada de un personaje no requiere que salgan antes todos los personajes que están dentro. Las salidas tienen un tiempo independiente de las entradas. Por esto varios personajes distintos representados por sus grupos de máscaras pueden compartir la escena, cada cual realizando las

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

10 Constanza Ussa, “Baile Amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapi” entrevista realizada el 2 de octubre de 2015, material inédito.



actividades que les corresponden. Estas actividades, además de cantar y bailar, involucran actuaciones escénicas que representan aspectos de los seres representados, así como curaciones de los estantillos, y recibo de regalos (mambe, tabaco, lucují, chicha de chontaduro y carnes de monte) entregados por los espectadores, el maloquero o el pensador tradicional (chamán) de la comunidad. Las rondas ampliadas al público general que ya hemos descrito se articulan sin fisuras ni interrupciones a las acciones de los personajes, casi siempre cuando éstas han finalizado o a manera de intermedio. Estas rondas ampliadas parecen funcionar como confirmaciones de la alianza entre todos los actores involucrados. Al final del baile de máscaras destacan las del Orejón y Mariposa, que parecen presidir los cantos y movimientos. Se ha dicho que este Orejón que aparece al final es el dueño de los animales. Al igual que en el caso del Tori, es muy difícil adscribir a cada animal una función específica y distintiva, pero sí queda claro que comparten el propósito de presentarse ante las personas reunidas en la maloca y después de una cantidad de cantos, pasos y actuaciones características unirse a la celebración de todos con todos. Oyuela y otros autores han dicho que falta dar un gran paso en el conocimiento del Baile del Muñeco y otras celebraciones semejantes, que es determinar el contenido lingüístico y mitológico de los cantos. Esto es cierto, pero no queda claro cuánto más se lograría esclarecer. Faustino Matapí sostiene en su entrevista que gran parte de lo que se dice en los cantos es “recocha” (bromas de ocasión). Personas presentes a quienes les preguntamos dijeron que sólo entendían algunos comentarios en lenguas que conocían, como el yukuna y el tanimuka, pero que la mayor parte de las palabras no tiene ningún significado específico para ellos. El problema es que estos





cantos se componen en varias lenguas y algunas de ellas, como el carijona, más otras del grupo lingüístico makú o residuos de lenguas arcaicas de la rama arawak, son desconocidas para los celebrantes.<sup>11</sup> Otros segmentos de los cantos son en lenguas completamente inidentificables. Aún otros son expresiones sin sentido lingüístico, de puro valor musical y expresivo, incluyendo onomatopeyas. Quedan entonces pocos segmentos claramente identificables en las lenguas de los celebrantes, que como citamos, son mayormente “recocha”. La experiencia nuestra al preguntar a los presentes qué se decía en ciertos cantos fue muy parecida a la que resumió Theodor Koch-Günberg más de cien años atrás:

Los indios mismos ya no me pudieron aclarar los textos. En algunas canciones de danza parecían estar tanto palabras kobéua como arauak [sic] incomprendidas o adulteradas con el transcurso del tiempo. A veces las canciones sólo se componen de los sonidos onomatopéyicos de los respectivos animales o los nombres de los demonios [sic], hilados con algunas pocas palabras lacónicas, repetidas indefinidamente.<sup>12</sup>

Pero esto no sucede porque los informantes indígenas no sepan qué es lo que están cantando, sino porque ya saben demasiado bien que las expresiones de estos personajes no se pueden reducir a la semántica de las palabras, sino que actúan en planos múltiples irreductibles a la significación lingüística, donde las capacidades, afectos y potenciales de cada ser son relativos a las modificaciones sin fin del territorio. La entrevista a Faustino

11 Oyuela, p. 72.

12 Koch-Grünberg, p. 168.



Matapí antes citada no hace sino confirmar esto. Además, el Baile del Muñeco presenta personajes transformadores que se despliegan en un territorio transformador. En cierta manera la máscara sólo oculta otra máscara, *ad infinitum*. El territorio es el ámbito de la plasticidad desencadenada. Esto no obsta que se realice con ayuda de los propios celebrantes y actores y otras personas de la comunidad con amplia experiencia en el baile un cotejo detallado y meticuloso de la identidad de todas y cada una de las máscaras y personajes. Koch-Grünberg dijo que obtuvo "...más de 50 máscaras distintas de los kobéua, prueba de que el indio se representa su mundo de demonios [sic] densamente poblado".<sup>13</sup> Es ciertamente un mundo densamente poblado de seres invisibles y supervitales, pero para comprenderlo hay que evitar *representar* lo que "el indio se representa" pretendiendo adjudicarles a los personajes unas identidades específicas ("demonios", encarnaciones de Eros, figuras del inconsciente, etc.) sin más. Traducir y descifrar en lo posible las palabras de los cantos y establecer unas identidades relativas, funcionales de los personajes tal vez conduzca a algún salto interpretativo importante. Sin embargo, independientemente de los resultados que obtenga esta gestión, nos aventuramos a apostar, metodológicamente, por un enfoque que asuma a los propios personajes y elementos escénicos del baile tal cual actualizados en su hipertextualidad translingüística, como *auxiliares en el pensamiento* del acontecimiento y el territorio cuya función es relacionar entidades y aspectos de la experiencia en mutación, y actuar como variables con determinados potenciales combinatorios, más que como entidades con un valor semántico definitivo o autoexplicativo.

La experiencia del Baile del Muñeco, vivida como

13 Koch-Grünberg, p. 165,





encuentro de múltiples personas humanas y no humanas que toma lugar dentro de un encadenamiento de eventos y actores que rebasa el momento delimitado de la presentación de los danzantes en sí, nos permitió redefinir el concepto mismo de "representación". Nos permitió ver todo el entramaje de la representación como algo más que una operación netamente semiótica o simbólica, sino más bien como un proceso de establecimiento y reiteración de enlaces cosmológicos entre los actores del territorio que contribuyen a una actividad múltiple, contradictoria y paradójica que redundante en el sostenimiento del territorio como sistema metabólico en-red, o reticular, que posibilita la vida de los habitantes que lo constituyen. En ese sentido, hacer una representación equivale antes que nada a establecer vínculos entre actores. La representación es praxis relacional e interactiva entre elementos con agencia propia.





Máscara hecha con cráneo de mono, con incrustaciones de discos "CD" en las cuencas de los ojos









## Bibliografía

- Amazon Conservation Team. 2017. *Los viajes amazónicos de Richard Evans Schultes*. <http://amazonteam.org/maps/schultes-es/> [visto 2 de febrero, 2017].
- Århem, Kaj; Luis Cayón, Gladys Angulo, Maximiliano García. 2004. *Etnografía makuna: Tradiciones, relatos y saberes de la Gente de Agua*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis / Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Århem, Kaj. 2001. "Ecocosmología y chamanismo en el Amazonas", *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 37, enero-diciembre.
- Borges, Jorge Luis, Italo Calvino et al. 1985. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela.
- Brotherston, Gordon. 1997. *La América Indígena: Los libros del cuarto mundo*. Trad. Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calvino, Italo. 1980. *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Bruguera.
- Castro Caycedo, Germán. 1984. *Perdido en el Amazonas*. Bogotá: Plaza y Janés [1974].
- Castro Valverde, Lilian y Juliana Campuzano Botero. 2015. "Notas de observación del Baile del Muñeco" (inédito).
- Cayón, Luis. 2001. "En la búsqueda del orden cósmico: sobre





- el modelo de manejo económico tukano oriental del Vaupés”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37, enero-diciembre.
- Clastres, Pierre. 1978. *La sociedad contra el estado*. Caracas: Monte Ávila.
- Cure Valdivieso, Salima. 2007. “De gringos y Cortacabezas”, en *Amazonía desde adentro. Aportes a la investigación de la Amazonía colombiana*. Leticia, Colombia: Instituto Amazónico de Investigaciones, IMAMI.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. 2014. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Cultura e Barbarie/Instituto Socioambiental/Destierro.
- Davis, Wade. 2009. *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Trad. Nicolás Suescún. Bogotá: Fondo de Cultura Económica/El Áncora Editores.
- Domínguez, Camilo y Augusto Gómez. 1994. *Naciones y Etnias. Los conflictos territoriales en la Amazonia 1750-1933*. Bogotá: Disloque Editores.
- Echeverri, Juan A. 2000. “Reflexiones sobre el concepto de territorio y ordenamiento territorial indígena” en Juan José Vieco, Carlos Eduardo Franky y Juan Álvaro Echeverri (comps.), *Territorialidad indígena y ordenamiento en la Amazonia*. Leticia, Colombia: Instituto Amazónico de Investigaciones.
- Fiori Reggio, Lavinia y Juan Monsalvo. 1995. *El baile del muñeco*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Fontaine, Laurent (ed.), 2015. *Histoire de Ka'mari (par Mario Matapi)*. Obtenido en [http://site.laurentfontaine.free.fr/Transcriptions-yucuna/Recits/Jupichiya\\_Mario/MATAPI\\_Mario-KahmarI-eponyme\\_jupichiya\\_2006-08.pdf](http://site.laurentfontaine.free.fr/Transcriptions-yucuna/Recits/Jupichiya_Mario/MATAPI_Mario-KahmarI-eponyme_jupichiya_2006-08.pdf) (Mise à jour le #BeginDate for-



- mat:Sw1m 15 Juin, 10:59).
- Fontaine, Laurent. 2002. *Un bal de chontaduro chez Gregorio yukuna*. Video. Publicado en <http://site.laurentfontaine.free.fr/Films.html>.
- Fontaine, Laurent. 2008. *Récits des Indiens yucuna de Colombie*. Paris: L'Harmattan.
- Franco, Roberto. 2002. *Los carijonas de Chiribiquete*. Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo.
- Franco, Roberto. 2012. *Cariba malo. Episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia.
- Franky, Carlos Eduardo. 2000. "Presentación: Región del Bajo Caquetá, Mirití-Paraná y Bajo Apaporis", en Juan José Vieco, Carlos Eduardo Franky y Juan Álvaro Echeverri (comps.), *Territorialidad indígena y ordenamiento en la Amazonia*. Leticia, Colombia: Instituto Amazónico de Investigaciones.
- Gabriel, Markus. 2015. *Fields of Sense. A New Realist Ontology*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Gerald Martin, *Journeys Through the Labyrinth* (Londres, Verso, 1989),
- Gómez López, Augusto Javier (compilador). 2014. *Putumayo: La vorágine de las caucherías. Memoria y Testimonio*, 2 Vols. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Jacopin, Yves-Pierre. 1970. "Mission chez les indiens yukuna de la région du Miritiparana, Amazonie colombienne", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 59.
- Jocopin, Yves-Pierre. 1972. "Habitat et Territoire Yukuna", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 61.
- Koch-Grünberg, Theodor. 1995. *Dos años entre los indios*, Vol.



- II. Trad. María Mercedes Ortiz Rodríguez y Luis Carlos Francisco Castillo Serrano. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, [1909].
- Kopenawa, Davi y Bruce Albert. 2010. *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon.
- Lathrap, Donald. 1970. *The Upper Amazon*. New York: Praeger.
- Le Guin, Ursula K. 1972. *The Word for World is Forest*. New York: Tor.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Aramburu. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude. 2009. *Mythologiques, Vols. I-IV*. Paris: Plon [1964-1971].
- Matapí, Carlos y Uldarico Matapí. 1997. *Historia de los upichia*. Bogotá: Tropenbos.
- Oyuela Caycedo, Augusto. 2004. "The Ecology of a Masked Dance: Negotiating at the Frontier of Identity in the Northwest Amazon", *Baessler-Archiv*, Band 52.
- Quignard, Pascal. 2010. "El pasado y lo anterior". Trad. de Adriana Canseco et al. *Nombres. Revista de Filosofía*, XIX:24.
- Reichel D., Elizabeth. 1987. "Astronomía Yukuna-Matapí", en J.A. De Greiff y Elizabeth Reichel-D. (comps.), *Etnoastronomías Americanas*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1971. *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indian*. Chicago: University of Chicago.
- Rodríguez, Carlos A. y María Clara van der Hammen. 2003.



- “Manejo indígena de la fauna en el medio y bajo Caquetá”, en R. Polanco.Ochoa, ed. *Manejo de Fauna Silvestre en Amazonia y Latinoamérica: selección de trabajos V Congreso Internacional*. Bogotá: CITES, Fundación Natura. Obtenido en: [http://programs.wcs.org/manejofauna/Congresos/Cartagena2001/2001Cartagena\\_6.aspx](http://programs.wcs.org/manejofauna/Congresos/Cartagena2001/2001Cartagena_6.aspx);
- Schultes, Richard Evans. 1988. *Where the Gods Reign. Plants and Peoples of the Colombian Amazon*. Oracle, Arizona; London, U.K.: Synergetic Press.
- Ussa, Constanza. 2015. “Baile Amazónico del Muñeco: entrevista a Faustino Matapí” (inédito).
- Van der Hammen, Clara. 1992. *El manejo del mundo. Naturaleza y sociedad entre los yukuna de la Amazonia colombiana*. Bogotá: Tropenbos.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología postestructural*. Trad. Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Wagner, Roy. 1986. *Symbols that Stand for Themselves*. Chicago: University of Chicago Press.



